ಬೇಂದ್ರೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ

(ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಕೆ.ಎಚ್.ಕಟ್ಟಿ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ



ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೧೯೯೪

ಬೇಂದ್ರೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ

(ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಕೆ.ಎಚ್.ಕಟ್ಟಿ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ



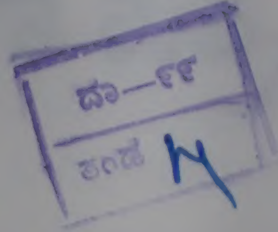
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೧೯೯೪





ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ



ಶ್ರೀ. ಕೆ.ಎಚ್. ಕಟ್ಟಿ ಅವರು ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹಂಪಿಯ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಬಾಹ್ಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿ, **"ಬೇಂದ್ರೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ"** ಎಂಬ ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂಶೋಧನಾ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವು ಮೂಲ ಸಂಶೋಧನಾ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದು, ಇಡಿಯಾಗಿ ಇಲ್ಲವೆ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಈ ಮೊದಲು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಧಾರವಾಡ
ದಿನಾಂಕ

ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ

ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ

"ಬೇಂದ್ರೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ " ಎಂಬ ಸಂಶೋಧನಾ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಪಿ.ಎಚ್.ಡಿ ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಾದರಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಧಾರವಾಡ

ದಿನಾಂಕ

ಕೆ. ಎಚ್. ಕಟ್ಟಿ

ಅರಿಕೆ

ಬೇಂದ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಗಾಗ ಓದಿ ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದೆನಾದರೂ ಅದಕ್ಕೊಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಕ್ರಮವಿರಲಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಸತ್ವ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯಸಂಗ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಅಂತಃಸತ್ವವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿ, ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೊದಗಿಸಿತು. ಹಂಪಿಯ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಪಿ.ಎಚ್.ಡಿಗಾಗಿ ಅರ್ಜಿ ಕರೆದಾಗ, ಕುರ್ತಕೋಟಿಯುವರ ಮುಂದೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ ಕುರಿತಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದೆ. ತಡವಿಲ್ಲದೆ ಒಪ್ಪಿ ಬೆನ್ನುತಟ್ಟಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದರು. ವಿಷಯ ಕೂಡ ಸೂಚಿಸಿದರು. ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪಿ.ಎಚ್.ಡಿ. ಮಾಡುವ ಅವಕಾಶ ದೊರೆತದ್ದು ನನ್ನ ಸೌಭಾಗ್ಯ. ಹಗಲು ರಾತ್ರಿ ಎನ್ನದೆ ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಯಿತು. ರಾತ್ರಿ 1-2 ಗಂಟೆಯವರೆಗೆ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಅವರೊಂದಿಗೆಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ನನಗಾಗಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಜ್ಞಾನದಾಸೋಹದ ಕಾಲಕ್ಕೆಬೇಸರಿಸದೇ ಬೆಂಬಲವಾಗಿ ನಿಂತು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಚೈತನ್ಯ ತುಂಬಿದವರು ಮಾತೃ ವಾತ್ಸಲ್ಯಮಯಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಸರಸ್ವತಿ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು. ಅಂತೆಯೇ ಅವರ ಸಕಲ ಪರಿವಾರ ಕೂಡ.

ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು, ಬೆನ್ನು ಚಪ್ಪರಿಸಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿ ಸೂಕ್ತ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಿದ ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕುಲಪತಿ ಡಾ.ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಅವರಿಗೆ ನಾನು ಚಿರಋಣಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಕುಲಸಚಿವ ಡಾ.ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ ಹಾಗೂ ಅಧ್ಯಯನಾಂಗದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಡಾ.ಎಚ್.ಎಸ್.ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ ಅವರ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನಮಂಥನ ಕೇಂದ್ರವಾದ ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಯ ಅಟ್ಟದ ಹಿರಿಯ ಮಿತ್ರರು ನೀಡಿದ ಸಹಕಾರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಅಮೂಲ್ಯವಾದವು. ಡಾ.ವಿ.ಟಿ.ನಾಯಕ, ಡಾ.ರಮಾಕಾಂತ ಜೋಶಿ ಇವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯುತ್ತೇನೆ. ಡಾ.ವಾಮನ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪುಸ್ತಕ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತ ಅವಕಾಶ ನೀಡಿ ಉಪಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞತೆ. ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಾಗಲೆಲ್ಲ ನನ್ನ ಸಂಶೋಧನೆ ಕುರಿತು ಡಾ.ಡಿ.ಆರ್.ನಾಗರಾಜ ಅವರೊಂದಿಗೆ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯ ನಡಿಸಿದಾಗ ಅವರು ನೀಡಿದ ಉಪಯುಕ್ತ ಸಲಹೆಗಳಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ. ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಭಂಡಾರವನ್ನು ನನ್ನ ಸಂಶೋಧನೆಗಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಸಲಹೆ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ಪಂ.ಜಯತೀರ್ಥಾಚಾರ್ಯ ಮಳಗಿಯವರಿಗೆ ನಾನು ಋಣಿ. ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪರವಾನಗಿ ನೀಡಿ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಕರ್ನಾಟಕ ಎಜ್ಯುಕೇಶನ್ ಬೋರ್ಡಿನ ಕಾರ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಶ್ರೀ ವ್ಹಿ.ಜಿ.ಪಾಟೀಲ ಅವರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಸಹಕಾರ ನೀಡಿದ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಿಕ ಶಾಲೆಯ ಎಲ್ಲ ಪರಿವಾರಕ್ಕೆ ನನ್ನ ನಮನಗಳು.

ನನ್ನ ಮಗ ಚಿ.ಪಾರ್ಥನ ಜನ್ಮದೊಂದಿಗೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಕಾರ್ಯ ಒದಗಿಬಂತು. ಅವನ ಆಟ ಪಾಟ ನನ್ನ ಆಯಾಸ ಪರಿಹಾರ ಮಾಡಿ ಚೈತನ್ಯ ನೀಡಿತು. ಜನ್ಮ ನೀಡಿದ ತಂದೆ ತಾಯಿ ಶ್ರೀ ಹಣಮಂತಾಚಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಸೌ.ಶಾಂತಾಬಾಯಿ ಕಟ್ಟಿ, ಸಂಸ್ಕಾರ ನೀಡಿ ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳಸಿದ ಕಾಕಾ ಕಕ್ಕಿ ಶ್ರೀ ಪಾಂಡುರಂಗಾಚಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಸೌ.ಗೋದಾವರಿಬಾಯಿ ಕಟ್ಟಿ, ಅಧ್ಯಯನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೆಂಬಲವಾಗಿ ನಿಂತು ನೆರವು ನೀಡಿದ ಅತ್ತೆ ಮಾವಂದಿರಾದ ಶ್ರೀ ಯಜ್ಞೇಶ್ವರ ಹಾಗೂ ಸೌ.ಮಾಧುರಿ ದೀಕ್ಷೀತರು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೀಯರು. ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಲಹೆ ಸೂಚನೆ ನೀಡಿ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಸಕಲ ರೀತಿಯ ಸಹಾಯವನ್ನು ನೀಡಿದ ನನ್ನ ಪತ್ನಿ ಡಾ.ಅನುರಾಧಾ ಅಭಿನಂದನೆಗೆ ಪಾತ್ರಳು. ಅಂದವಾಗಿ ಅಕ್ಷರ ಜೋಡಣೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀ ವಾದಿರಾಜ ಆಯಿ, ಆಯಿ ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ, ಧಾರವಾಡ, ಕರಡು ಪ್ರತಿ ತಿದ್ದುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾದ ಕು.ದಯವಂತಿ, ಕು.ಮಧುರಾ ಹಾಗೂ ಗುರುರಾಜ ಕಟ್ಟಿ ಅಲ್ಲದೆ ಪರೋಕ್ಷ ಅಪರೋಕ್ಷ ನೆರವು ನೀಡಿದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ನಾನು ಚಿರಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಧಾರವಾಡ
ದಿನಾಂಕ

ಕೃಷ್ಣ ಕಟ್ಟಿ

ಪರಿವಿಡಿ

ಅಧ್ಯಾಯ ೧

ಆಧುನಿಕ ಭಾವಗೀತ-ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಪರಿಭಾಷೆ

ಅಧ್ಯಾಯ ಒಂದು

ಆಧುನಿಕ ಭಾವಗೀತೆ - ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಪರಿಭಾಷೆ

ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಕಥೆಗಳಿಲ್ಲದ ಜನಾಂಗವೇ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಕಥೆಯಂತೆಹಾಡು ಮನುಷ್ಯನ ಅತ್ಯಂತ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದ ಹಾಡುಗಳು ಜನಜನಿತವಾಗಿವೆ. ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಭಿಜಾತವಾಗುತ್ತ ನಡೆದಂತೆ ಹಾಡುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಭಿಜಾತ ಛಂದೋಶಾಸ್ತ್ರವು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ನಿಯಮಿತವಾದ ಗತಿಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿಸಿ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಜಯದೇವನ <u>ಗೀತಗೋವಿಂದ</u> ಒಂದು ಅಪವಾದದ ಕೃತಿ. ಈ ಕೃತಿಯ ಗೇಯತೆ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ತೆರಬೇಕಾದ ಬೆಲೆ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯವೂ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕಿಂತ ಉಳಿದ ದೇಶೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದದ್ದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಭಕ್ತಿಯುಗದಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗೇಯತೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಶಿವ ಶರಣರು ವಚನಗಳನ್ನು ಬರೆದರೆ ಹರಿದಾಸರು ಗೀತೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಶಿವಶರಣರ ವಚನಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ಆಧುನಿಕ ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಗೇಯತೆ ಹರಿದಾಸರ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಶಿವ ಶರಣರು ಭಕ್ತರಲ್ಲದೆ ದೊಡ್ಡ ಚಿಂತಕರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ವಚನಗಳ ಗೇಯತೆ ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿದೆ.ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಅಥವಾ ಗೋಚರವಾಗದ ಗೇಯತೆ ಚಿಂತನದ ಗತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ:

ಮನೆಯೊಳಗೆ ಮನೆಯೊಡೆಯನಿದ್ದಾನೋ ಇಲ್ಲವೋ
ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲಿ ಹುಲ್ಲು ಹುಟ್ಟಿ, ಮನೆಯೊಳಗೆ ರಜ ತುಂಬಿ,
ಮನೆಯೊಳಗೆ ಮನೆಯೊಡೆಯನಿದ್ದಾನೋ ಇಲ್ಲವೋ
ತನುವಿನೊಳಗೆ ಹುಸಿ ತುಂಬಿ, ಮನದೊಳಗೆ ವಿಷಯ ತುಂಬಿ
ಮನೆಯೊಳಗೆ ಮನೆಯೊಡೆಯನಿಲ್ಲಾ ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವಾ

(ಮಾಳವಾಡ 1967: 90)

ಇಲ್ಲಿನ ವಾಕ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಗದ್ಯದ ವಾಕ್ಯಗಳು. ಆದರೆ ವಚನ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರ ರೂಪಕದ ಸುತ್ತ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಬಸವಣ್ಣನವರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯವಾದ ಮನೆಯ ರೂಪಕ ಇಲ್ಲಿದೆ. ರೂಪಕ ಬೆಳೆಯುವ ರೀತಿ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಹಾಡಿನ ಗತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಮನೆ ಮತ್ತು ಮನೆಯೊಡೆಯ ಇವುಗಳ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ದೇವರು ಮತ್ತು ಜೀವಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂಬಂಧ ತಪ್ಪಿದಾಗ ಒಡೆಯನಿಲ್ಲದ ಮನೆಯಂತೆ, ತನು ಹಾಳಾಗಿ ಹುಸಿ ಮತ್ತು ವಿಷಯ, ಹುಲ್ಲು ಧೂಳು ಸೇರಿದಂತೆ ಸೇರಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ವಚನದಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರ , ಉಪಮಾನ, ಅಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಾರದೆ ವಚನದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈ ವಚನಗಳು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಹರಿದಾಸರ ಗೀತಗಳು ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗೀತ ಒಂದು ಪಲ್ಲವಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯೊಳಗಿನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಆಗುತ್ತದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯೊಳಗಿನ ವಸ್ತು ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕಿಹರಿದರೂ ಪಲ್ಲವಿ ಬರಿದಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನುಡಿಯ ಕೊನೆಗೆ ಪಲ್ಲವಿ ಹೊಸ ಅವಧಾರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು

ಉಕ್ತಿ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಉಕ್ತಿ ಆದಾದ ಮೇಲೆ ಪುನರುಕ್ತಿ ಈ ಕ್ರಮ ಸಂಗೀತದ ಲಯವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ತಾಳಗತಿಯಲ್ಲಿ ಪೆಟ್ಟು, ಹುಸಿ, ಮತ್ತೆ ಪೆಟ್ಟು ಈ ಕ್ರಮ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ವಿಷಯ ಬೆಳೆಯುವುದೂ ಕೂಡ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಕನಕದಾಸರ ಈ ಗೀತವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನೋಡಬಹುದು.

ತೊರೆದು ಜೀವಿಸಬಹುದೆ ಹರಿ ನಿನ್ನ ಚರಣವ
ಬರಿದೆ ಮಾತೇಕಿನ್ನು ಅರಿತು ಪೇಳುವೆನಯ್ಯ ||ಪ||
ಕರಪಿಡಿದೆನ್ನನು ಕಾಯೊ ಕರುಣಾನಿಧಿ ||ಅ.ಪ.||

ತಾಯಿ ತಂದೆಯ ಬಿಟ್ಟು ತಪವ ಮಾಡಲುಬಹುದು
ದಾಯಾದಿ ಬಂಧುಗಳ ಬಿಡಲುಬಹುದು
ರಾಯ ಮುನಿದರೆ ರಾಜ್ಯವ ಬಿಡಬಹುದು
ಕಾಯಜಪಿತ ನಿನ್ನಡಿಯ ಬಿಡಲಾಗದು ||1||

ಒಡಲು ಹಸಿದರೆ ಅನ್ನವ ಬಿಡಬಹುದು
ಪಡೆದ ಕ್ಷೇತ್ರವ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡಲುಬಹುದು
ಮಡದಿ ಮಕ್ಕಳ ಕಡೆಗೆ ತೊಲಗಿಸಿ ಬಿಡಲುಹುದು
ಕಡಲೊಡೆಯ ನಿಮ್ಮಡಿಯ ಘಳಿಗೆ ಬಿಡಲಾಗದು ||2||

ಪ್ರಾಣವ ಪರರಿಗೆ ಬೇಡಿದರೆ ಕೊಡಬಹುದು
ಮಾನಾಭಿಮಾನ ತಣಿಸಬಹುದು
ಪ್ರಾಣದಾಯಕನಾದ ಆದಿಕೇಶವರಾಯ
ಜಾಣ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ನಿನ್ನಡಿಯ ಬಿಡಲಾಗದು ||3||

(ಜವರೇಗೌಡ 1989:34)

ಕನಕದಾಸರ ಅನನ್ಯ ಶರಣಾಗತಿಯ ಭಾವ ಪಲ್ಲವಿಯ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೂ ಭಗವಂತನ ಪಾದ ಧ್ಯಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಿಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ನುಡಿಗಳು ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ ಬೇರೆ ಮಾತು ಹೌದು, ಪುನರುಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ಕನಕದಾಸರು ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಒಂದಾದಮೇಲೆ ಒಂದರಂತೆ ಹೇಳುವ ಕ್ರಮ ವಿಶೇಷವಾದದ್ದನ್ನು ಹೇಳಲು ತವಕಿಸುತ್ತದೆ.

ರಾಯ ಮುನಿದರೆ ರಾಜ್ಯವನು ಬಿಡಬಹುದು
ಕಾಯಜಪಿತ ನಿಮ್ಮಡಿಗಳ ಬಿಡಲಾಗದು

(ಜವರೇಗೌಡ 1989:34)

ಈ ಎರಡು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಂಬಂಧ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಬಿಡಬಹುದು ಮತ್ತು ನಶ್ವರವಾದ್ದರಿಂದ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಬಿಡಬೇಕು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿ ವೈರಾಗ್ಯದಿಂದಲೇ ಭಗವಂತನ ಭಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಮಾತು ಕೂಡ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಗೀತದ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಸಂರಚನೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಈ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾತು ಅಥವಾ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಗೀತ ಬೆಳೆದುಬಂದ ರೀತಿ ಇದಾಗಿದೆ. ಶಿವಶರಣರ ವಚನಗಳನ್ನು ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ಅಪವಾದವೆಂದೇ ಗಣಿಸಬೇಕು. ಗೀತದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ನುಡಿಗಳ ಸಂಬಂಧ ಒಂದೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು. ಕನಕದಾಸರ ಗೀತದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದಂತೆ ಪಲ್ಲವಿಯೊಳಗಿನ ಮಾತನ್ನೆ ಗೀತ ಪುನರುಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಸಬಹುದು ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರವನ್ನೆ ಕೊಡಬಹುದು. ಗೀತದ ಕೊನೆಗೆ ಪುನರುಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ನೆಲೆ ನಿಲ್ಲುವುದು ಪಲ್ಲವಿಯೊಳಗಿನ ಭಾವ ಪ್ರತಿಮೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಮೊದಲು ಓದಿದಾಗ ಈ ಭಾವಪ್ರತಿಮೆ ಮಸುಕಾಗಿರಬಹುದು, ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿರಬಹುದು, ಪರಿಚಿತ ಅನುಭವವಾಗಬಹುದು. ಗಾದೆಮಾತಿನಂತೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಲೋಕೋಕ್ತಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಈ ಭಾವ ಪ್ರತಿಮೆ ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯಂತೇ ಪರಿಚಿತವಾದದ್ದರ ಅಪರಿಚಿತ ಅಂಶವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ.

'ಪೋಗದಿರಲೋ ರಂಗ ಬಾಗಿಲಿಂದಾಚೆಗೆ ' ಈ ಮಾತು ಯಾವುದೇ ತಾಯಿ ತನ್ನ ಮಗನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿರಬಹುದು ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಈ ಮಾತು ಯಶೋದೆಯದು, ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ಅವಳ ತಾಯ ಒಲುಮೆ ಮಿಡುಕುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಾದಾಗ ಈ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಮಾತು ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. "ಸುರಮುನಿಗಳು ತಮ್ಮ ಹೃದಯ ಗಹ್ವರದಲ್ಲಿ" ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಯೋಗಿಗಳು ಪರವಸ್ತುವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು, ದುಷ್ಟ ನಾರಿಯರು ತಮ್ಮ ಇಷ್ಟವನ್ನು ತಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಭಕ್ತಿಯ ವಿವಿಧ ಪಂಥಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಯಶೋದೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡದಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಭಕ್ತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಸಂಗತಿಯಾದರೂ, ತಾಯಿ ಪ್ರೀತಿಯ ಸ್ವಾರ್ಥ ಎಂಥ ಪರಾರ್ಥ ಆಗಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಬಂದದ್ದಾಗಿದೆ. ಹರಿದಾಸರ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಗೀತದ ಅರ್ಧಭಾಗ ಮಾತ್ರ, ಇನ್ನರ್ಧ ಸಂಗೀತ. ಇದು ವಸ್ತುವಿನ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಮೂಲಕ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಅದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತದ್ದೆ. ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸವಾಗಬಹುದು. ಈ ಗೀತಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿಸಿವೆ.

ಭಕ್ತಿ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರದ ಜಾವಳಿಗಳಿವೆ, ಲಾವಣಿಗಳಿವೆ, ತತ್ವಪದಗಳಿವೆ, ಜಾನಪದ ಕಥನ ಗೀತಗಳಿವೆ ಮತ್ತು ತ್ರಿಪದಿಗಳಿವೆ. ಗೀತಪ್ರಪಂಚ ವಿಸ್ತಾರ ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದದ್ದು. ನೃಪತುಂಗ ಹೇಳುವ "ಗೀತಿಕೆ ತಿವದಿಗ್ರ-ಳಂದಂಬೆತ್ತಸೆಯ ಮುಪೆಳ್ದೊಡದುಚತ್ತಾಣಂ (ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ" 1968:10) ಇವೆಲ್ಲ ಮರೆತುಹೋದ ಗೀತರೂಪಗಳು. ಈಗ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಗೀತಗಳ ಮೇಲಿಂದ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಗೀತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು. ಗೀತದ ವಸ್ತು ಒಂದು ಭಾವ, ಒಂದು ವಿಚಾರ, ಒಂದು ದಾರ್ಶನಿಕ ಸ್ವರೂಪವು ಅಥವಾ ಒಂದು ನಿಸರ್ಗ ಚಿತ್ರ ಹೀಗೆ ಏನೂ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾವ ಗೀತದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ಪಲ್ಲವಿ ಮತ್ತು ಪದ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧ ನಿತ್ಯವಾದದ್ದು. ಪಲ್ಲವಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು 'ಧ್ರುವಪದ' ಅಂದರೆ ಗೀತದ ಧ್ರುವಬಿಂದುವಿದು. ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿಯ ಈ ಧ್ರುವಪದದ ಚಲನಶೀಲತೆ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯ ಷಡ್ಜದಂತೆ ಧ್ರುವಪದ ಉಳಿದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಲೀನವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗೀತಪ್ರಪಂಚವೆಂದರೆ ಧ್ರುವಪದದ ಸಂಸಾರ ಮತ್ತು ಸಂಹಾರಲೀಲೆ.

ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಬರಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವು. ಮೂಲತಃ ಮೊದಲಿನ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ. ಅನುವಾದಗಳಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬರೆದ ಕೃತಿಗಳಾಗಿಯೋ ಇದ್ದವು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಸಂರಚನೆ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದು ಇಂದು ಮರೆತುಹೋಗಿದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಕೆಲವು ಗೀತಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಹಾಡಬಹುದು.

ಮರ್ಮರ ರಣಿತ ಮನೋಹರೇ
ಕುಸುಮಿತತರುವರಪಲ್ಲವೆ |
ದಯಿತಾ ವಿರಹೋನ್ಮಾದಿತಃ
ಕಾನನೇ ಭ್ರಮತಿ ಗಜೇಂದ್ರ ||

(ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ 1972:1083)

ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವವೆಲ್ಲಾ ವೃತ್ತಗಳೇ. ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ದೇಶದ ತುಂಬೆಲ್ಲ ಬದ್ದಿತ್ತು. ಈ ಕಂಪನಿಗಳು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಗೀತಮಯವಾಗಿದ್ದವು. ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಡಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೇ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಸಂಗೀತಗಾರರು, ಗಾಯಕರೆಲ್ಲರೂ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಗಾಯಕರೆಲ್ಲರೂ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದವರೆ. ಅವರ ಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗೀತಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದವು.

ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ ೧೮೬೦ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ದಿ.ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮುಂದೆ ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡಿದರು. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಅನುವಾದ ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದು ಕೊಡುವಷ್ಟು ಪ್ರೌಢವಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಚುರುಮರಿಯವರ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಭಾಷೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಚುರಮರಿಯವರ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಓದಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಧೋಂಡೋ ನರಸಿಂಹ ಮುಳುಬಾಗಿಲರಂತಹ ವ್ಯಾಕರಣ ಪಂಡಿತರು ಅನುವಾದಿಸಿದ ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ ನಾಟಕದ ಗತಿಯೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. "ಒಳಗಿರ್ಪೊಂದುನೆವಂ ಪದಾರ್ಥಗಳತಾಂ ಕಟ್ಟಳ್ಕಿಂ ಕಟ್ಟುಗುಂ" (ಮುಳಬಾಗಿಲು 1924:105) ಇಂಥ ಅನುವಾದಕ್ಕಿಂತ ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೇ"ವ್ಯತಿಷಜತಿ ಪದಾರ್ಥಾನ್ ಅಂತರ್‌ಕೋಪಿ ಹೇತುಃ" (ಪರಮೇಶ್ವರಭಟ್ಟ 1973:216) ಎಂಬ ವಾಕ್ಯ ಸುಲಭವೇದ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಭಾಷೆ ಮರೆತುಹೋಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಚುರಮರಿಯವರ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಸಿದ ಗೀತಗಳ ಬಂಧರಚನೆ ಇವತ್ತಿಗೂ ಹೊಸದಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ೬ನೇ ಅಂಕಿನಲ್ಲಿಯ ಈ ಗೀತವನ್ನು ನೋಡಬೇಕು.

ಇಳಿಯಲಿಲಲ್ಲವೋ ರೂಪ | ವಿಳಿಯಲಿಲ್ಲವೊ
ಇಳಿಯಲಿಲ್ಲ ನಳಿನಮುಖಿಯ
ನಳನಳಿಸುವ ಕಳೆಯು ಕೆಲಸ
ದೊಳಗೆ ದಣಿದು ಕಂದಿರೆ ಕಂ
ಗಳು ಮೋರುವ ಸ್ನೇಹ ಭಾವವಳಿಯ ||ಪ||

ಮಿರುಪ ಫಣೆಗೆ ಜೋಲ್ವ ಸುರುಳು
ಗುರುಳು ಬರೆದ ಮಿಸುನಿ ಬಣ್ಣ
ದೆರು ಗಲ್ಲದೊಳು ಕಾಣ
ದಿರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೋಮು ಭಾವವಳಿದು ||1||

ಸುಳಿವಳ್ಳಿಯ ವೈಯೊಳುತಾ
ನಳಿ ಹರೆಯದ ಹೊಳಪು ತೋರ್ದೆ
ತಿಳಿವಸನದೊಳಡಗಿದ ಮಾಲೆ
ಗಳು ಕಿರಿಚೆವರಿನ ಭಾವವಳಿಯ ||2||

ನೀತಿ ವಿನಯ ಭೀತಿ ಲಜ್ಜೆ
ಪ್ರೀತಿ ನೇಹವೀಗುಣಗಳ
ನಾತುಶ್ರಮದೊಳಾಂತು ನಿಂದು
ಮಾತನಾಡುವಂತೆ ಭಾವವಿಳಿಯ ||3||

(ಚುರಮರಿ 1989:183)

ಈ ಕವಿತೆ ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಎಂದು ಬರೆದದ್ದು. ಪಲ್ಲವಿ ದೀರ್ಘವಾಗಿದ್ದರೂ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಶಕುಂತಲೆಯ ಅಲೌಕಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ ದುಷ್ಯಂತ ಬರೆದ ಲೌಕಿಕ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಅನುವಾದಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಸಂಗತಿ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಸ್ತುವಿದು ಶಕುಂತಲೆಯ ನಳನಳಿಸುವ ಕಳೆಗೂ ಅವಳು ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ದಣಿದು ಕುಂದಿದ ಮೇಲೆ ಅವಳ ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯುವ ಸ್ನೇಹ ಭಾವಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಅಗೋಚರವೆನಿಸುವಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿದೆ. ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಸ್ತು ಅಷ್ಟೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಉಳಿದ ಮೂರು ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತವಾದದ್ದು ಮಾತ್ರಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ. ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೊಳೆವ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಿರುಗುವ ಸುರುಳಿಗುರುಳು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಎರಡೂ ಗಲ್ಲಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣದಿರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೋಮಭಾವ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ 'ಭಾವ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅರ್ಥ ಸ್ನೇಹಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು ಇಲ್ಲ. ರೋಮ ಭಾವವೆಂದರೆ ಕೂದಲಿನ ಆಭಾಸ. ಇದೇ ರೀತಿ ಮುಂದಿನ ನುಡಿಯಲ್ಲಿನ ಕಿರಿಬೆವರಿನಭಾವ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯ 'ಸ್ವೇದ' (ಬೆಮರುವುದು, ಇದು ಕ್ರೋಧ, ಭಯ, ಹರ್ಷ, ಲಜ್ಜೆ, ದುಃಖ, ಶ್ರಮ, ರೋಗ, ವ್ಯಾಯಾಮ, ದಣಿವು ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದು) ವೆನ್ನುವ ಭಾವ. ಕೊನೆಯ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವಂತೆ ಭಾವ ಚುರಮರಿಯವರು ಸ್ವಂತ ಸೂಚಿಸುವಚಟುವಟಿಕೆಯ ಸೂಚನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವ ಮಿಮೆಸಿಸ್ ತತ್ವದ ಆಧಾರ ಇದಕ್ಕಿರಬೇಕು. ಒಂದು ಗೀತದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟು ಬಗೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳೊಡನೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿ ಗೀತದಲ್ಲಿ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಕಾವ್ಯತ್ವ ಸಿದ್ಧಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಚುರಮರಿಯವರ ಈ ಗೀತ ಮತ್ತು ಅವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಇಂಥ ಅನೇಕ ಗೀತಗಳು ಅಪವಾದವಾಗಿವೆ ಎಂದರೂ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಸಾವಿರಾರು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನು ಕಾಣಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಚುರಮರಿಯವರು ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದಂತಹ ಜಾನಪದ ರೂಪಕಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ಗೀತದ ಭಾಷೆಯ ಉಪಯೋಗ ಮತ್ತು ಗೀತದ ಲಯ ಇವೆರಡೂ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ ಗೀತಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಗೀತದಲ್ಲಿಯ ಕುಸುರಿ ಕೆಲಸದ ಅಭಿಜಾತತೆ ಚುರಮರಿಯವರ ಸ್ವಂತ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಕುಶಲ ಕರ್ಮವನ್ನು ಗೋಕಾವಿ ಅನಂತಾದ್ರೀಶಾಚಾರ್ಯರ ವೆಂಕಟೇಶ ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಬಹಳ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯ ಬಹುತೇಕವಾಗಿ ಗೀತಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು. ಕಥೆ ಹೇಳುವುದು, ಲಾವಣಿಗಳು, ಕುಟ್ಟುವ ಬೀಸುವ ಹಾಡುಗಳು, ಹಂತಿಯ ಪದಗಳು ಅಲ್ಲದೆ ನಾನಾ ಬಗೆಯ ಸ್ತೋತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ತತ್ವ ಪದಗಳು ಇವುಗಳಿಂದ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಮೊಹರಂ ಮತ್ತು ಹೋಳಿಹುಣ್ಣಿಮೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಹಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಗೀತಗಳು ಬೇಕಾದಷ್ಟಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಕಾರವೆಂದರೆ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಲಾವಣಿಗಳು. ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಗೌಣವಾಗಿ ಕಥೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದರೆ, ಲಾವಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಥೆ ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥೆ ಇಲ್ಲದ ಶೃಂಗಾರದ ಲಾವಣಿಗಳು ಇವೆ. ಸಾವಿರಾರು ಜನ ಶ್ರೋತೃಗಳಾಗಿ ಎದುರಿಗಿದ್ದು ಅವರಿಗೆ ಬೇಸರವಾಗದಂತೆ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಕ್ಷಣಕ್ಕೊಂದು ರೂಪ ತಳೆಯುವ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. ಹಲಸಂಗಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲಾವಣಿಕಾರನಾದ ಖ್ವಾಜಾಸಾಹೇಬನ ಈ ಲಾವಣಿಯ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ನೋಡಬೇಕು.

ಚಂದ್ರುಣಿ ಚಂದನದ ಗೊಂಬಿ | ರತ್ನದ ಕಂಬಿ
ಆದಿಜಗದಂಬಿ ಹಂಗ ಡೌಲ
ಇಲ್ಲ ನಿನ್ನ ಸರಿ ಈಗ ದೇವತೇರ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ
ಏನು ಬೇಡಿ ಬಂದಿ ಶಿವನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಅಮಲ ||

(ಸಿಂಪಿ ಮತ್ತು ದೂಲಾ 1990:31)

ಪ್ರೇಯಸಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವನನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಲು ಬೆಳದಿಂಗಳು ಮತ್ತು ಚಂದನ ಗೊಂಬೆ ಇಂಥ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಆ ಜಗದಂಬೆಯ ಅಲೌಕಿಕ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕವಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ನಡುವಿನ ಕಾವ್ಯ ಸಂಬಂಧದ ಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಕೇಳುವ ರಸಿಕರು ಎದ್ದು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಲಾವಣಿಯ ತುಂಬ ಇಂಥ ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಬೇಕಾದಷ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಕಥೆಯಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಕಥೆಯಿರುವ ಲಾವಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ವರ್ಣನೆಯ ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಚಮತ್ಕಾರವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಗೋಪಿಕಾ ವಸ್ತ್ರಹರಣ ನಿರೂಪಿಸುವ ಲಾವಣಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡ ಸೀರೆಗಳ ವರ್ಣನೆ ಲಾವಣಿಯ ಅರ್ಧ ಭಾಗವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀ ಗೋಪಿಕಾ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಅಷ್ಟನಾಯಕಣೆರು
ಬಾಲಗರುಡರು ಹುಡಕತಾರ ಕೃಷ್ಣನ
ಸಾವಿತ್ರಿ ಸತ್ಯಭಾಮೆ ಕೂಡಿ ಹುಡಕತಾರ
ಗೋಕುಲಷ್ಮಮಿ ದಿನಾ ||

(ಸಿಂಪಿ ಮತ್ತು ದೂಲಾ 1990:28)

ಗೋಪಿಯರ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮೊದಲು ಶೃಂಗಾರ ಚೇಷ್ಟೆಯಾಗಿ ಆಮೇಲೆ ದೇವರನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವ ಚಮತ್ಕಾರ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪದಿಗಳಿಗೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಇವು ಮನೆಯೊಳಗೆ ಕುಟ್ಟುವ, ಬೀಸುವ ಹಾಡುಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮನೆಯವರೆಲ್ಲ ನಿದ್ದೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ತಮಗೆ ತಾವೆ ಮೆಲುದನಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಲಾವಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಬೀಸಾದ ಸ್ವರೂಪ ಇವಕ್ಕೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರಿಂದಾಗಿಯೇ ತ್ರಿಪದಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಲಾವಣಿಗಳಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ತ್ರಿಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯ, ನೆನಪಿನ, ಸುಪ್ತ ಬಯಕೆಯ ಅಥವಾ ಧ್ಯಾನದ ಅನುಭವದ ಚಿತ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳೆ, ಆದರೆ ಮೂರು ಸಾಲುಗಳ ಸಂಕ್ಷೇಪದಲ್ಲಿ ಅನವಶ್ಯ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆ ತಳೆಯುವ ರೂಪಗಳು ಅನೇಕ ವಿಧವಾದವುಗಳು.

ಅಣ್ಣನ ಮನೀಗೆ ಹೆಣ್ಣ ಬೇಡಲಿ ಹೋದ
ಕನ್ನಡಿ ಗೋಡಿ ಮರಿ ಮಾಡಿ ಅತ್ತೀಗೆ
ಕಣ್ಣ ಚಿವುಟ್ಯಾಳ ಪುರುಷಗ

(ಹಲಸಂಗಿ, ಲಿಂಗಪ್ಪ ಮತ್ತು ರೇವಪ್ಪ 1984:120)

ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಭಾವಚಿತ್ರವಿದೆ. ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವಿದೆ. ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಗಳ ಅದ್ಭುತವಾದ ಚಿಂತನೆ ಇದೆ. ಸಂಬಂಧಗಳ ವಿಚ್ಛೇದ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪುನಃ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆಗಳ ಸೂಚನೆ ಇದೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಗತಿಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಇದೆ, ತಂಗಿ ಬಡವರ ಮನೆಯವಳು, ಅಣ್ಣ ಶ್ರೀಮಂತರ ಅಳಿಯ. ಕನ್ನಡಿ ಕಂಬ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲ. ತ್ರಿಪದಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳು ಹುಡುಕಿದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದ ಮಹತ್ವದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ವರ್ಣನೆಯ ವಿವರಗಳೇ ಅಲಂಕಾರಗಳಾಗುವುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉಪಮಾಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಉಪಮಾನ ಮತ್ತು ಉಪಮೇಯ ಹೀಗೆ ಕನಿಷ್ಟ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾದರೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಭಿನ್ನತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಪ್ರಕಾರ ಉಪಮೆ ಎಂದರೆ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಾದೃಷ್ಯ. ಈ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉಪಮೇಯ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಹೊರಗಿನದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಚಂದ್ರಮುಖಿ ಎಂಬ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಮುಖಿ ಕಾವ್ಯನಾಯಕಿ ಆಗಿದ್ದರೆ ಚಂದ್ರ ಉಪಮಾನವಾಗಿದ್ದು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವರ್ಣಿತ ವಸ್ತು ತನಗೆ ತಾನೆ ಅಲಂಕಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ನೀರಾಗ ನಿಂತಿರುವ ನೀಲಿ ಪಾವಡದಣ್ಣ
ನೀರ ಕೆಟ್ಟಾವು ಬದಿಗಾಗೋ
ಬಾಲೆ ಕೆಟ್ಟಾಳೋ ನಿನಗಾಗಿ

(ಹಲಸಂಗಿ, ಲಿಂಗಪ್ಪ ಮತ್ತು ರೇವಪ್ಪ 1984:133)

ಇಲ್ಲಿ ನೀಲಿ ಪಾವುಡ, ಕೆಟ್ಟು ಹೋಗುವ ಹಳ್ಳದ ನೀರು ಇವೆಲ್ಲ ವರ್ಣನೆಯ ವಿವರಗಳಾಗಿ ಉಪಮಾನಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೋ ಒತ್ತಡದ ಒಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವಸ್ತು ಆಗುವ ಅನುಭವ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಳ್ಳದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಟ್ಟೆ ಒಗೆಯುವ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಎವೆಯಿಕ್ಕದೆ ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಗಂಡು ನೀರನ್ನು ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕೂಡಿಯೇ ಹಾಳು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನೀರು ತಡೆಯುವ ಶಕ್ತಿ, ಜೀವನದ ಗತಿಯನ್ನು ತಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥ ಎಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡಿರುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಿವರವಾದ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವಂತಿದೆ.

ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿನ ಉಪಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದೆ. ಆಡುಮಾತಿನ ಉಪಯೋಗದಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಜೀವಂತಿಕೆ ಬರುವುದೆನ್ನುವ ಮಾತು ನಿಜ. ಪಂಡಿತರ ಭಾಷೆ, ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದ ಕಾಲವೊಂದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಈಗ ಬದಲಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಈಗ ನಾವೂ ಕಾವ್ಯದಿಂದಲೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಷ್ಟು ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಾಸ್ತವತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕಾವ್ಯ ಈ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವಂಚಿತವಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಈ ಒಂದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಆಡುಮಾತಿನ ಉಪಯೋಗದ ಬದಲು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಕಾಳಜಿ ವಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕಾವ್ಯ ಕೃತಕವಾಗಬಾರದು, ಜೀವನದಷ್ಟು ನೈಜವಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಗೃಹೀತ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವೂ ಒಂದು ಕಲೆ ಎಂದಮೇಲೆ ಅದು ನೈಜವಾಗುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿಚಾರ ಮಾಡಲು ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಆಡುಮಾತಿನ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಕಲಿತುಬಿಟ್ಟಿದೆ.

೪

ಆಧುನಿಕ ಭಾವಗೀತಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಅಂಥ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಹಾಡು ಎಲ್ಲಿ ಹೋದರೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಒಂದೇ. ಅದು ಹಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಪದವಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಪದ್ಯದ ತಿರುಳು, ಮೂಲದ್ರವ್ಯ, ಅದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿ ಬರುವ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಕವಿತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಇವೆಲ್ಲ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ-ಅದು ನಾಟಕವಾಗಲಿ, ಕಥೆಯಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಗೀತವಾಗಲಿ-ಅದರಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುವ ಮತ್ತು ಬದಲಾಗದಿರುವ ಅಂಶಗಳು ಇವೆ. ಎಷ್ಟು ಬದಲಾದರೂ ಕೃತಿಯ ಜಾತಿಯನ್ನು ಗುರುತು ಹಿಡಿಯಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಒಂದು ಚಹರೆ ಪಟ್ಟಿ ಇರಬೇಕು. ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಇದನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು. ಇದನ್ನು ಮೀರಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಅಂಶಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವು ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬರುತ್ತಿರುವ ಇತಿಹಾಸ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ನಾವು ನೋಡಿದ್ದು ಇಂಥ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ

ಅಂಶಗಳನ್ನೇ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಗೀತದ, ಭಾವಗೀತದ ಗುರುತು ಗೆರಗಳನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಗೀತವನ್ನು ಉಳಿದ ಸೋದರ ಪ್ರಕಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ಗೀತದ ಜೊತೆಗೆ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರವೆಂದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಅನುವಂಶಿಕ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆ ವಂಶ ಮತ್ತು ಆ ವಂಶದಲ್ಲಿಯಉಜ್ವಲವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ಈ ವಂಶಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ವಂಶ ಅಥವಾ ಜನಾಂಗ ಅಥವಾ ಜಾತಿ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು, ಕಲಹವನ್ನು, ಯುದ್ಧವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಮೂಲಕ ಆ ಜೀವನದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುವ ದೊಡ್ಡ ಹೊಣೆ ಹೊರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಬೀಸು ದೊಡ್ಡದಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಂಡಗಳಲ್ಲಿಯೋ, ಪರ್ವಗಳಲ್ಲಿಯೋ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಮಹಾವೃಕ್ಷದಂದತೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವಿದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ನಿರ್ಣಾಯಕ ತತ್ವವೆಂದರೆ ಜೀವನದ ಸಾತತ್ಯ. ಸಾತತ್ಯವೇ ಒಂದು ತತ್ವವಾಗಿ, ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭವಾಗಿ, ಕಥೆಯ ಪರಿವೇಷವಾಗಿ,ನೂರು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಇರವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಜನ ಹಿರಿಯ ಮಗ ಮುಂದೆ ರಾಜನಾಗಬೇಕಾದದ್ದು ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಗಂಡಹೆಂಡಿರ ನಡುವೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಸಂಬಂಧ ಇರಬೇಕಾದದ್ದು ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಮಕ್ಕಳು ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಿಗೆ ವಿಧೇಯರಾಗಿರಬೇಕಾದದ್ದು ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಇದು ಮುಂದುವರೆದು ತನ್ನ ವಂಶಕ್ಕೆ ವಿಧೇಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಧೀರ ನಾಯಕ ವೈರಿಗಳಿಗೆ ಯಮಸ್ವರೂಪವಾಗಬೇಕಾದದ್ದು ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಈ ಕ್ರಮವೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತದೆ. ಮೌಲ್ಯ ಅಪಮೌಲ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಚೆಲುವು ಕುರೂಪಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದ ಭಾವನೆ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಕಾಮನೆಗಳ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಷ್ಟು ಗಹನತೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಮಾತ್ರ ಅಚ್ಚರಿಗೊಳಿಸುವಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಯಣದ ಅಯೋಧ್ಯಾ ಕಾಂಡದ ಈ ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕು.

ತಂ ವೈಶ್ರವಣ ಸಂಕಾಶಮುಪವಿಷ್ಟಂ ಸ್ವಲಂಕೃತಮು
ದದರ್ಶಸೂತ:ಪರ್ಯಂಕೇ ಸೌವರ್ಣೇ ಸೋತ್ತರಚ್ಛದೇ
ವರಾಹರುಧಿರಾಭೇಣ ಶುಚಿನಾಚ ಸುಗಂಧಿನಾ
ಅನುಲಿಪ್ತಂ ಪರಾರ್ಧ್ಯೇನ ಚಂದನೇನ ಪರಂತಪಮು

(ಶರ್ಮಾ;ಸಂಪುಟ 2, 1984:141)

ದಶರಥನ ಸಾರಥಿ ಸುಮಂತನು ಯುವ ರಾಜ್ಯಾಭಿಷೇಕಕ್ಕಾಗಿ ರಾಮನನ್ನು ಕರೆಯಲು ಅವನ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ರಾಮನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಬಂಗಾರದ ಮಂಚದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ರಾಮನ ವರ್ಚಸ್ಸು, ಕಾಂತಿ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಆಭರಣಗಳು ಅನುಲೇಪನ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಾಮ ತೊಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಚಂದನದ ಬಣ್ಣ ಕೆಂಪಾಗಿದೆ. ಅದು ಯಾವ ಕೆಂಪು ಎನ್ನುವುದನ್ನು 'ವರಾಹರುಧಿರಾಭೇಣ' ಎಂಬ ಒಂದು ವಿಶೇಷಣದಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಶೇಷಣದ ಭೀಕರತೆ ಇಡೀ ರಾಮಾಯಣದ ತುಂಬ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಗೊಂಡಾಗ ಈ ಅಲಂಕಾರದ ಮಹತ್ವ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ವನವಾಸ, ಬೇಟೆ, ವಿಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಯುದ್ಧಗಳ ಭೀಕರತೆ ಎಲ್ಲ ಈ ಒಂದು ಅಲಂಕಾರದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ವಿವರ ಮಾತ್ರ.

ಇಷ್ಟು ಬೇಸಾದ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಾದ ಅಂಶಗಳು ಇರಬಹುದೇ ಇಂಬ ಅನುಮಾನ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇದೇನೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಗೊಳಿಸುವ ಮಾತಲ್ಲ. ನಾಟಕದಂತೆ ಭಾವಗೀತ ಕೂಡ ಮಹಾಕಾವ್ಯ\ ಒಡಲಿನಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಬಂದಿರಬಹುದು. ಸೂತರು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಕೂಡಿದ ಜನರೆದುರಿಗೆ ಹಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಇಂಬ ಮಾತು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಸ್ವತ: ಕುಶ-ಲವರೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯಿಂದ ರಚಿತವಾದ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ರಾಮನ ಓಲಗದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡಿ ತೋರಿಸಿದರಂತೆ. ಅದರ ವರ್ಣನೆ 'ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನಲ್ಲಿ' ಹೀಗಿದೆ.

ವೀಣೆಯಂ ಕೈಗಿತ್ತು ಬಾಲಕರ ವದನದೊಳ
ವಾಣಿತಾಂ ನೆಲಸಿದಳೊ ಗಾನದೇವತೆಯ ಮೈ
ಗಾಣಿಕೆಯೊ ಮೋಹನದ ತನಿರಸವೊ ಸೊಗಯಿಸುವ ಕರ್ಣಾಮೃತವೋ ಪೇಳೆನೆ
ಜಾಣುಣ್ಮೆ ಚೋಕೆಯಿಂ ಜತಿ ರೀತಿ ತಾಳ ಪ್ರ
ಮಾಣ ಕಂಪಿತ ಮೂರ್ಛೆ ರಸ ಪಾಡು ಬೆಡಗು ಬಿ
ನ್ನಾಣ ಲಯ ಮಾಹತ ಪ್ರತ್ಯಾಹತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯರಿದು ಕೇಳಿಸಿದರವರು

(ದೇವಡು ಮತ್ತು ಶಿವಮೂರ್ತಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀ; 1985:298)

ಲವ-ಕುಶರು ಹಾಡುವ ರೀತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಶುದ್ಧವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಕವಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪದಗಳಿಂದಲೇ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. "ಹಾಡಿಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದದ್ದು ಇರಬೇಕು". ಇಂಥ ಕಾವ್ಯದ ಒಡಲಲ್ಲಿ 'ಭಾವಗೀತ' ಹುಟ್ಟುವುದು ಅಸಂಭವವೇನಲ್ಲ.

ಪಂಪನ 'ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ' ದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ ಹೀಗಿದೆ. ದೇಶಾಟನಕ್ಕೆ ಹೊರಟ ಅರ್ಜುನ ಗೋಕರ್ಣಕ್ಕೆ ಬಂದು ಶಿವನ ದರ್ಶನವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬನವಾಸಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಬನವಾಸಿಯ ನಿಸರ್ಗ ಸೌಂದರ್ಯ ಕುರಿತು ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳ ತುಂಬ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ:

ಚಾಗದ ಭೋಗದಕ್ಕರದ ಗೇಯದ ಗೊಟ್ಟಿಯಲಂಪುನಿಂಪುಗ
ಳ್ಗಾಗರ ಮಾದ ಮಾನಸರೆ ಮಾನಸರಂತವರಾಗಿ ಪುಟ್ಟಲೇ
ನಾಗಿಯು ಮೇನೊತೀರ್ದಪದೆ, ತೀರದೊಡಂಮರದುಂಬಿಯಾಗಿ ಮೇಣ
ಕೋಗಿಲೆಯಾಗಿ ಪುಟ್ಟುವದುನಂದನದೊಳ್ ಬನವಾಸಿ ದೇಶದೊಳ್

(ಪುಟ್ಟಪ್ಪ; 1990:98)

ಈ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳು ಕೂಡಿ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕವಿತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುವವನು ಅರ್ಜುನನಾದರೂ ಕೂಡ ಅರ್ಜುನನಿಗೂ ಬನವಾಸಿಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಮಾಲಯದ ತಪ್ಪಲಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಅರ್ಜುನ ಬನವಾಸಿಯನ್ನು ನೆನೆಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಪಂಪನಿಗೂ ಬನವಾಸಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಇರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾನು ಕಂಡಿದ್ದ ಬನವಾಸಿಯ ಚಿತ್ರ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹಸಿರಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಪದ್ಯ ಬನವಾಸಿಯ ನಿಸರ್ಗದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದಾಗಿನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಎರಡನೆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವ ಮಿಂಚುತ್ತದೆ. ಪಂಪ ರಾಜಕೀಯದ ಏಳುಬೀಳುಗಳನ್ನು ಕಂಡವ. ವೀರ್‍ಯುಗದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದವನು ವೀರನಾಗಿ ಕವಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಉತ್ಕಟವಾದ ಜೀವನವನ್ನು ಬಾಳಿದವನು. ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಜೈನಧರ್ಮದ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಬಾಳಿನ ಅರ್ಥವೇನೆಂದು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡುವ ಮತ್ತು ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಹಟ ಅವನಿಗಿತ್ತು. ಕರ್ಣ, ಅರ್ಜುನ, ಯುಧಿಷ್ಠರ, ದುರ್ಯೋಧನ, ಭರತ, ಬಾಹುಬಲಿ ಮೊದಲಾದ ಉನ್ನತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಜೀವನವನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡಿಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಳಿಯುವುದೆಷ್ಟು ಉಳಿಯುವುದೆಷ್ಟು ಇಂದು ಲೆಕ್ಕ ಹಾಕುವನು. ಉಳಿದ ಕಡೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆಯದಿದ್ದ ಉತ್ತರ ಬನವಾಸಿಯ ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯಿತು.

ಏನಾಗಿಯು ಮೇನೊತೀರ್ದಪುದೆ ಮರದುಂಬಿಯಾಗಿ ಮೇಣ್
ಕೋಗಿಲೆಯಾಗಿ ಪುಟ್ಟುವದು ನಂದನದೊಳ್ ವನವಾಸಿ ದೇಶದೊಳ್

(ಪುಟ್ಟಪ್ಪ; 1990:98)

ಮೇಲಿನ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳು ಪಂಪನ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯದ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಹೇಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಇದೊಂದು ಪದ್ಯ ಸಾಕು. ಕುರುಜಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಗೂ ಬನವಾಸಿಯ

ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಆದಕ್ಕಾಗಿ ಇವು ಅರ್ಜುನನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಂಪನ ಸ್ವಂತ ಉದ್ಗಾರಗಳಾಗಿವೆ ಇಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಾತು ಮಾತ್ರ ನಿಜ. ಈ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದು. ಮಹಾಭಾರತದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪಂಪನ ಸಮಕಾಲೀನಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಪಂಪನ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಆಳದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇವೆಲ್ಲ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಬಟ್ಟಿವೆ. ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅರ್ಜುನನಾಗಿರಬಹುದು, ಅರಿಗನಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಸ್ವತ:ಪಂಪನೆ ಆಗಿರಬಹುದು. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಈ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ರಣಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಯುವ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನಾಡುವ ಮಾತುಗಳು, ಆದರಂತೆಯೇ ಅರ್ಜುನ ಖಾಂಡವ ದಹನ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ಬೆಲೆಗಟ್ಟಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ನುಡಿಗಳ ಒಂದು ಭಾವಗೀತದಂತೆ ನೋಡಬಹುದು. ಇವು ಕೇವಲ ನಿಸರ್ಗ ವರ್ಣನೆಯ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲ. ರಾಜಕೀಯ ಜೀವನದ ಅನೇಕ ಸೋಲುಗಳಿಂದ, ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯಶಃ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಿಂದ ಮನಸ್ಸು ದಿಗ್‌ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ. 'ಪಂಪನ' ಹೃದಯ ಬನವಾಸಿಯನ್ನು ನೆನೆಸುತ್ತಿರಬೇಕು.

ಅರಂಕುಸಮಿಟ್ಟೊಡಂ ನೆನೆವುದನ್ನ ಮನಂ ಬನವಾಸಿ ದೇಶಮಂ

(ಪುಟ್ಟಪ್ಪ 1990:98)

ಈ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳು ಕೂಡಿ ಒಂದು ಭಾವಗೀತವಾಗುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳಬಹುದು. ಈ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳ ವಿಷಯ ಸಾಮುಗ್ರಿ ಒಂದೇ. ಅದು ಬನವಾಸಿಯ ನಿಸರ್ಗ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೂ ಕವಿಗೂ ಇರುವ ಗಾಢ ಸಂಬಂಧ.

ಹಳೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ ಸೌಂದರ್ಯ ಒಂದು ಉದ್ದೀಪನವೇ ಹೊರತು ಆಲಂಬನವಲ್ಲ. ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಪ್ರಣಯವನ್ನು ವಿಪ್ರಲಂಬವನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸಿ ಅದರ ಪ್ರಾಕೃತಿಕತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡುವುದು ನಿಸರ್ಗದ ಕೆಲಸ.

ಲಲಿತ ಲವಂಗ ಲತಾ ಪರಿಶೀಲನ ಕೋಮಲ ಮಲಯ ಸಮೀರೇ
ಮಧುರ ನಿಕರ ಕರಂಬಿತ ಕೋಕಿಲ ಕೂಜಿತ ಕುಂಜ ಕುಟೀರೇ

(ಜಯದೇವ 1989:62)

ವಾತಾವರಣದ ಈ ರಮ್ಯತೆ ಕೃಷ್ಣನ ಪ್ರಣಯ ನೃತ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇದೆ. ಯೌವನದ ಪ್ರಮತ್ತತೆಯನ್ನು ವಸಂತದ ಪ್ರಮತ್ತತೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡುತ್ತದೆ. 'ಪಂಪನ' ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಣಯದ ವ್ಯವಹಾರ ಬನವಾಸಿಯ ಚೆಲುವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಬದುಕನ್ನು, ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕನ್ನು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಬನವಾಸಿಗಿದೆ ಎಂದು ಪಂಪನಿಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಹೇಗೆ ? ನಿಸರ್ಗದ ಜೊತೆಗೆ ಅವರಿಗೆ ಗಾಢವಾದ ಸಲಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕವಿತ್ತು. 'ಕಾಳಿದಾಸನ' ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳೇ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಯಕ್ಷ ಮೇಘದ ಜೊತೆಗೆ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕಳಿಸಿದನು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದದ್ದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಬನವಾಸಿಯ ಮೇಲಿನ ಪಂಪನ ಒಲವು ಒಂದು ಉತ್ಕಟವಾದ ಅಪವಾದವಾಗಿದೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾವಗೀತೆ ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ತಾಂತ್ರಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಈ ಮೊದಲೆ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಕಥನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾತತ್ಯದ ಕ್ರಮ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಈ ಕ್ರಮ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಾಗಿರಬಹುದು, ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಾಗಿರಬಹುದು, ಕಾಲಕ್ರಮದ್ದಾಗಿರಬಹುದು. ಎಲ್ಲಿಯೂ ಸಾತತ್ಯದ ಕ್ರಮ ತಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಕ್ರಮ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಕರಣದ ಮತ್ತು ಸಾತತ್ಯದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಸ್ಫುಟವಾಗುವಂತೆ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಕೂಡ ವಾಕ್ಯದಿಂದ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಹರಿದುಬಂದು, ಕಾವ್ಯ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆಯೇ ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಆಳವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಭಾವಗೀತದಲ್ಲಿ ಈ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು

ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

'ಪಂಪನ' ಈ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಸಾತತ್ಯದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿಲ್ಲ. ಬಂದ ಮಾಮರ, ಎಳೆವಳ್ಳಿ ಪೂತಜಾತಿ, ಸಂಪಿಗೆ ಕೋಗಿಲೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಒಂದಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದರಂತೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ವಸಂತತತ್ವ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಪ್ರಕಟಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ವಸಂತತತ್ವ ಕೂಡ ಬನವಾಸಿಯ ನೆಲದ ಸತ್ವವಾಗಿರಬಹುದು. ಈ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿ ವಾತಾವರಣವನ್ನು, ವಸಂತದ ಬನವಾಸಿಯ ನೆಲದ ವಾತಾವರಣವು ಕಾವ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಬಟ್ಟಿದೆ. ಇದು ಭಾವಗೀತದ ನಿಜವಾದ ಸ್ವರೂಪ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕಾಲಾವಧಿ ಅನಿರ್ಧಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಕಥೆ ಮುಗಿಯದೆ ಅದು ಮುಗಿತಾಯಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾವಗೀತದ ಕಾಲಾವಧಿ ಹಾಡಿನ ಒಂದು ಆವರ್ತದಂತೆ ಅನಂತತೆಯ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಒಂದು ನಿರ್ಧಿಷ್ಟವಾದ ಕಾಲಾವಧಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಗಿತಾಯವಿರುವುದರಿಂದ ಹೆಡೆ ಬಾಲಗಳೆರಡು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುವಂತಿರುವ ಹಾವಿನ ಆಕಾರದಂತೆ ಭಾವಗೀತದ್ದು ವೃತ್ತದ ಆಕಾರ. ಪಲ್ಲವಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮುಗಿತಾಯಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪುನರುಕ್ತಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪುನರುಕ್ತವಾಗಬೇಕು.

ಸೊಗಯಿಸಿಬಂದ ಮಾಮರನೆ ತಳ್ತಲೆವಳ್ಳಿಯೆ ಪೂತಿ ಜಾತಿಸಂ
ಪಿಗೆಯೆ ಕುಕಿಲ್ವ ಕೋಗಿಲೆಯೆ ಪಾಡುವ ತುಂಬಿಯೆ ನಲ್ಲರೊಳ್ಮಗಂ||
ನಗೆಮೊಗದೊಳ್ ಪಳಂಚಲೆಯ ಕೂಡುವನಲ್ಲರೆ
ಈ ಭಿನ್ನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಬನವಾಸಿಯ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ
ನೋಳ್ಪಡಾವ ಬೆಟ್ಟುಗಳೊಳ ಮಾವ ನಂದನ ವನಂಗಳೊಳಂ
ಬನವಾಸಿ ದೇಶದೊಳ್ ||

(ಪುಟ್ಟಪ್ಪ 1990:92)

ಪುನರುಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಈ ನ್ಯಾಸವೆ ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

'ಪಂಪನ' ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ ನಾಟಕೀಯವಾದ ಒಂದು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕಥನಕವನ. ಬನವಾಸಿಯ ವರ್ಣನೆಯ ಈ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳು ಉಳಿದ ಕಾವ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಒಂದು ದೀರ್ಘವಾದ ಕಥನಕಾವ್ಯ ಯಾವಾಗಲೂ ಭಾವಗೀತದ ಉತ್ಕಟತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದೇ ತೀರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಭಾವಗೀತ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಉತ್ಕಟತೆಯವರೆಗೆ ಬರವಣಿಗೆಯ ಶೈಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಇದನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯ ಗ್ರಾಮವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಕವಿಯ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ ಸಹೃದಯರನ್ನು ಈ ಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸುವುದು. ಅಲ್ಲಿಯ ನೆಲ ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಸಮತಟ್ಟಾದ ಪ್ರದೇಶ ಸಿಕ್ಕರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ ತಗ್ಗು ದಿನ್ನಗಳು ದೊರೆಯಬಹುದು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಿದರೆ, ಆ ಕಾವ್ಯಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳು ಭಾವಗೀತದಂತೆ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿದ್ದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜಾನ್ ಡ್ರಿಂಕ್‌ವಾಟರ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನ ಪ್ರಕಾರ "ಭಾವಗೀತೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಅವೆರಡೂ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಪದಗಳು. ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳೆಂದರೆ ಭಾವಗೀತೆಯೆ " ಎಂದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಅಮೇರಿಕನ್ ಕವಿ ಎಡ್ಗರ್ ಆ್ಯಲನ್‌ಪೋವನ ಪ್ರಕಾರ "ದೀರ್ಘ ಕವಿತೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲವೆ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ದೀರ್ಘ ಕವಿತೆ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಸರಮಾಲೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. "A long poem is a contraidiction in terms". ಈ ವಾದವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಗ್ಗಿಸಿದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿರೇಕದ ಅಪಾಯ ಬರಬಹುದು. ಉತ್ಕಟವಾದದ್ದಷ್ಟೇ ಕಾವ್ಯ, ಉಳಿದದ್ದೆಲ್ಲ ಗದ್ಯ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ನಾವು ಬಂದು ಮುಟ್ಟಬಹುದು. ಗದ್ಯವನ್ನು ಹೊಗಳುವಾಗ ಕೂಡ ನಾವು ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ ಎಂದೋ ಅಥವಾ ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ಹೊಗಳುವಾಗ ಅದನ್ನು ನಾಟಕೀಯ ಕವಿತೆ ಎಂದೋ ಕರೆಯುವ ಪರಿಪಾಠ ಉಂಟು.

ಆದರೆ ಗದ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾಗಬೇಕಿಲ್ಲ, ಕವಿತೆ ನಾಟಕವಾಗಬೇಕಿಲ್ಲ. ಗದ್ಯ, ಕವಿತೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಇವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳೆ ಹೊರತು ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ ಮಾನದಂಡಗಳಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಅಂಶವು ಇರಬಹುದು. ನಾಟಕದ ಅಂಶವು ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಬರವಣಿಗೆ ಕಥನ ಕಾವ್ಯದ್ದೇ ಹೊರತು ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಕವಿತೆಯದಲ್ಲ.

೫

ಭಾವಗೀತೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಧಾನ ಕಾವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬಂದದ್ದು ಹೊಸಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ. ನಿಖರವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ 'ಶ್ರೀ'ಯವರ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಗೀತಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದ ಮೇಲೆ.ಇಂಗ್ಲೀಷ ಗೀತಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಕವಿಗಳು ಒದಗಿಸಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಜಾನಪದ, ಲಾವಣಿಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಚಿಕ್ಕ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯಾನಂದರು (ಪುಣೇಕರ) ಸಮಾಜವನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ಕೆಲವು ಚುಟುಕುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಂದಿದ್ದರು. ಬಹುಶಃ ಪಂಜೆ ಮಂಗೇಶರಾಯರು ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಅರ್ಥ ಇಷ್ಟೇ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಗೀತಗಳ ಅವತಾರಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭೀಪ್ಸೆಯ ಮುಖ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ತಿರುಗಿದ್ದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ.

'ಶ್ರೀ'ಯವರ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಗೀತಗಳು ಇಂಗ್ಲೀಷನಲ್ಲಿಯ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಂದದ್ದು ಆಕಸ್ಮಿಕವೇನಲ್ಲ. ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಪೂರ್ವದ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಭಾವಗೀತೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಎಲಿಜಬೆತ್‌ನ ಯುಗದ ಕೆಲವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗೀತಕಾರರು ಬರೆದಿರುವ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾಂಶಕ್ಕಿಂತ ಗೀತದ ಅಂಶ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ 17-18ನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದ್ದರೂ ಭಾವಗೀತದ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದಲ್ಲಿಯೇ. ಜಾನ್ ಡನ್, ಆ್ಯಂಡ್ರೂ ಮಾರ್ವೆಲ್, ವಿಲ್ಯಂ ಬ್ಲೇಕ್ ಅಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿಗಳು ಗೀತ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೋಜಿಗವೆನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಬೇಕಾದ ಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೊಡನೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಮತ್ತು ಕೋಲರಿಜ್ ಕೂಡಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್ ಎಂಬ ಕವನ ಸಂಕಲನ ಹೊಸ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಡನೆ ಮೂಡಿಬಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಕಲನಕ್ಕೆ ಬರೆದಿರುವ ದೀರ್ಘವಾದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಮನನೀಯವಾಗಿವೆ.

"Such emotions are perpetually interesting because they are connected with the most momentous events in our lives, with our moral sentimetns and animal sensations, and with the causes which excite these ; with the operations of the elements and the appearances of the visible universe with storm and son-shine, with the revolutions of the seasons, with cold and heat, with loss of friends and kindred, with injuries and resentments, gratitude and hope with fear and sorrow". (Wordsworth ; 1974:82).

'ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್' ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಥವಾ ವಿಷಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯ ಯಾವುದೇ ಆಗಿರಲಿ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಖಚಿತವಾಗಿ ಭಾವಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಈ ಅವತರಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯವಾದ ಶಬ್ದಗಳಿವೆ ಒಂದು ಇವೆಂಟ್, ಇನ್ನೊಂದು ಎಮೋಶನ್. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಕವಿತೆ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಎಮೋಶನ್ ಅಥವಾ ಭಾವನೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈ ಎಮೋಶನ್ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಘಟನೆ

(ಇವೆಂಟ್)ಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಯಾದಿಯಲ್ಲಿಯ ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳು ಕಥನಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಭಾವಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪ್ರಧಾನ್ಯವೇ ಹೊರತು ಘಟನೆಗಲ್ಲ. ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆ ಇವೆರಡರ ವಿಘಟನೆ ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದಾಗಿದೆ. ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕವೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತವೆ.

ಹರಸ್ತು ಕಿಂಚಿತ್ಪರಿಲುಪ್ತಧೈರ್ಯ
ಶ್ಚಂದ್ರೋದಯಾರಂಭ ಇವಾಂಬುರಾಶಿಃ
ಉಮಾಮುಖೇ ಬಿಂಬ ಫಲಾಧರೋಷ್ಠೇ
ವ್ಯಾಪಾರಯಾಮಾಸ ವಿಲೋಚನಾನಿ

(ಪರಮೇಶ್ವರಭಟ್ಟ 1972:697)

ಕುಮಾರಸಂಭವದ ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರದ ಅತ್ಯಂತ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇದೆ. ಶಿವ-ಪಾರ್ವತಿಯರ ಉತ್ಕಟವಾದ ರತಿಭಾವ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ರತಿಭಾವವನ್ನು ಅದರ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಶಿವ ಪಾರ್ವತಿಯರ ಮಿಲನ ಪ್ರಸಂಗ ಹಲವಾರು ಘಟನೆಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮತ್ತು ಮುಂದಿನ ಹಲವಾರು ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಲ್ಲ ಒಂದು ಶಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದೆ ಪ್ರಂಗವನ್ನು ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದರೆ ಅದು ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಭಾವಗೀತ ಮಾಡಿದ್ದು ಇದನ್ನೇ. ಅದು ಭಾವವನ್ನು ಘಟನೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾವ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದು ತನ್ನ ಉತ್ಕಟತೆಯಿಂದ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೀಗೆ. ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಭಾವಕ್ಕಾಗಲಿ, ಅದರ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಾಗಲಿ ಇತಿಹಾಸವಿಲ್ಲ.

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್‌ನ "Daffodils" ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಮೊದಲ ಸಾಲು ಹೀಗಿದೆ "I wandered lonely as a cloud" - ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತು ಎಂದರೆ Daffodils ಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ. ಆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ನೋಡಿ ಅನುಭವಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕವಿಯ ಅನುಭವ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಈ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿಯ "I" ನಿಜವಾಗಿಯೂ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್‌ನ ಅಥವಾ ಕವಿತೆಯ ಭಾವ ಸಂದರ್ಭದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಒಬ್ಬ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಇದು ಅನುಮಾನಾಸ್ಪದ ವಿಷಯ. 'ಅರಂಕುಸವಿಟ್ಟೊಡಂ ನೆನೆವುದೆನ್ನ ಮನಂ ಬನವಾಸಿ ದೇಶಮಂ' ಎಂಬ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಾನು ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅರ್ಜುನನಲ್ಲ, ಪಂಪ ಎಂಬುದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್‌ನ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ನಾನು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್ ಆಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಆಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಮಾತೆಂದರೆ ಉತ್ತಮ ಪುರುಷದ ಪ್ರಯೋಗ. ಇದು ಕಾವ್ಯರೂಢಿ ಅಷ್ಟೇ Event ಮತ್ತು Emotion ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಇದ್ದ ಅಂತರವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಷ್ಟೆ.

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್ ಮತ್ತು ಉಳಿದ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳಿಗಿದ್ದ ಧೃಢವಾದ ನಂಬಿಕೆ ಏನೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವ ಭಾವನೆಗಳು, ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮತ್ತು ಪರಿಸರದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್ ಇದೇ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ "Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings. It takes its origin from emotion recollected in tranquillit." (Jones, 1971:26) ಎಂದು ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಯ ಜಗತ್ತು ಆತ್ಮಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಜಗತ್ತು. ಸುಖ, ದುಃಖ, ರಾಗ ವಿರಾಗ, ಆಕರ್ಷಣೆ ವಿಕರ್ಷಣೆ, ಇವೆಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಫಲವೆ ಆಗಿವೆ. ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕವಿತೆಯ ಭಾವಕ್ಕೂ ಕವಿಯ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೂ ಅಂತರವಿಲ್ಲ. ಈ ನಂಬಿಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೇಲೆ ಅನೇಕ ಪರಿಣಾಮುಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡಿತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇತಿಹಾಸ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಅದೇನೆ ಇದ್ದರೂ ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವತಂತ್ರ

ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದವರು ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರು.

ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಕಥನ ಕಾವ್ಯದ ಕೃತಿಗಳಿವೆ. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್, ಶೆಲ್ಲಿ, ಕೀಟ್ಸ್, ಬೈರನ್, ಸ್ಕಾಟ್ ಮೊದಲಾದ ಕವಿಗಳು ಅನೇಕ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಖಂಡಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಪೂರ್ವದ ಕಥನಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಕಥನ ಕವನಗಳಿಗೂ ಬಹಳಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ದೊಡ್ಡ ಕವಿತೆಗಳೂ ಕೂಡ ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ.

ಕೊಲೆರಿಜನ "The Rime of the Ancient Mariner", ಕೀಟ್ಸ್‌ನ "The Eve of St. Agnes" ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಕಥೆಯ ವಿವರಗಳು ಒಂದು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಭಾವವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಕೊಲರಿಜ್‌ನ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಕ್ಷಿಯ ಹತ್ಯೆ, ಪಾಪ, ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ, ಭೂತದಯೆ, ಅನುಕಂಪ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಭಾವ ಸಂಕುಲವು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಕಥೆಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಥೆ ಈ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಬೀಸಿದ ಒಂದು ಬಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಭಾವಗೀತದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲಿದ್ದ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಮೀರುವಂತೆ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತು. ಭಾವಗೀತ ಎಂದರೇನು ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಭಾವಗೀತವೆಂದರೆ ಒಂದು ಹಾಡು ಎಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ Event ದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿದEmotion ತನ್ನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಾರತೊಡಗಿದಾಗ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಹೇಳುವುದು ಬಿಗಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊಲ್‌ರಿಜ್‌ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ Imagination ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮೂಲತಃ ಭಾವಗೀತದ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಲೆಂದೆ ಬಂದದ್ದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಆಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಭಾ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುವ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಪದವೆಂದರೆ Imagination. Imagination ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲುದು. ಮಹಾಕವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಕೊಲೆರಿಜ್ ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ದೊಡ್ಡ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ Imagination ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಜೊತೆಗೆFancy ಎನ್ನುವ ಇನ್ನೊಂದು ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಅವನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ Fancy ಅನ್ನುವದು ನೆನಪಿನ ಸಹಾಯದಿಂದ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿ. ಕೊಲೆರಿಜ್ ತನಗರಿವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಭಾವಗಿತದ ಮೂಲಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈಗ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಭಾವಗೀತ ಎಂದರೇನು ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕನ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.

"We think of the lyric as the purest and simplest form of poetry. It is a poem which expresses a single state of mind, a single mood, or set two simple moods one against the other. It does not argue or preach. If it moralises, the moral has an unsophisticated proverbial ring..... It speaks with no irony or complexity of syntax. It is transparent, undiluted by any cerebral matter" (Lewis; 1965:3-4).

ಭಾವಗೀತವೆ ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳು. ಅದು ಶುದ್ಧವಾದ ಕಾವ್ಯದ ರೂಪ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಅಥವಾ ಸೂಚನೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಆದರ ಬಾಹ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ "It is a poem which expresses a single state of mind, a single mood, or sets two simple moods one against the other" (Lewis 1965:39) ಎಂಬ ಮಾತು ಮನನೀಯವಾಗಿದೆ. ಜಾನಪದ ಗೀತದಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಆಧುನಿಕ ಕವಿತೆಯವರೆಗೆ ಎಂಥ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಇಂಥ ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಬುದ್ಧಿ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಲಿ, ವಕ್ರವಾದ ರಚನೆಯಾಗಲಿ ಇಂಥ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ನೀತಿಬೋಧೆ,

ಗಾದೆಯಮಾತಿನ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದು ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿದೆ. ಒಂದು ಗಾದೆಯಮಾತಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಮಕ್ಕಳು ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಗಟುಗಳಾಗಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವಿದೆ. ಉದಾ:ನೀರುಗಣ್ಣಿನವಳು ಊರ ಹಾಳಮಾಡಿದಳು ಎಂಬ ಗಾದೆಮಾತು ಅಪ್ಪನ ಸೀರಿ ಮಡಿಚಲಾರೆ, ಅಪ್ಪನ ರೊಕ್ಕ ಎಣಿಸಲಾರೆ ಎಂಬ ಒಗಟಾಗಲಿ ಭಾಷೆಯ ಉಪಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಿಕ್ಕ ಗೀತಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಆದಕ್ಕಾಗಿ ಭಾವಗೀತದಲ್ಲಿ ನೀತಿಬೋಧೆ ಈ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದು ಎಂದು ಸಿ.ಡೇ.ಲೇವಿಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ ಎಷ್ಟು ಚಿಕ್ಕದಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಬಹಳ ಅವಕಾಶವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಇಂದು ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಭಾವಗೀತವನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಯೋಜನಗಳನ್ನು ಭಾವಗೀತದಿಂದ ಪಡೆಯಬಹುದೆ ಎಂದು ಯೋಜಿಸುವಂತಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು, ಮುಕ್ತಕಕಾವ್ಯವವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅಮರು ಶತಕದ ಒಂದು ಮುಕ್ತಕ ರಘುವಂಶದಂಥ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳು ಕೊಡುವ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದೆ ?ಎಂದು ಹಿಂದಿನ ಅಲಂಕಾರರು ಯೋಚಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಉತ್ಸಾಹದ ಭರದಲ್ಲಿ 'ಮುಕ್ತ ಕೋಪಿ ಪ್ರಬಂಧಾಯತೆ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಕಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಅವರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿದಿತ್ತು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದ್ಯದೊಳಗಿನ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಮುಕ್ತಕವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.

ಯಃ ಕೌಮಾರಹರಃ ಸಏವ ಹಿ ವರಃ ತಾಯೇವ ಚೈತ್ರಕ್ಷಪಾ
ತೇಜೋನ್ಮೀಲಿತ ಮಾಲತೀ ಸುರಭಯಃ ಪ್ರೌಢಾಃ ಕದಂಬಾನಿಲಃ
ಸಾಚೈವಾಸ್ಮಿ ತಥಾಪಿ ಸುರತವ್ಯಾಪಾರಲೀಲಾವಿಧೌ
ರೇವಾರೋಧಸಿ ವೇತಸೀ ತರುತಲೇ ಚೇತಂ ಸ್ಸಮುತ್ಕಂಠತೇ

(ಕೌಶಿಕ 1978:47)

ಒಬ್ಬ ಪ್ರಣಯನಿ ತಾನು ಮೆಚ್ಚಿದವನೊಡನೆ ನಿಸರ್ಗದ ಮಡಿಲಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಣಯಕೇಳಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಕೌಮಾರ್ಯವನ್ನು ಹರಣಮಾಡಿದ ಅದೇ ಮನಮೆಚ್ಚಿದ ವರ, ಅದೇ ಚೈತ್ರದ ರಾತ್ರಿ, ಅದೇ ನರ್ಮದೆಯ ತೀರ, ಅದೇ ಬೆತ್ತದ ಮಳೆಗಳ ಏಕಾಂತ ಇಷ್ಟಾದರೂ ಪ್ರಣಯದ ಕೇಳಿಯಿಂದ ಮನಸ್ಸು ಉದ್ವಿಗ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ, ಮತ್ತು ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ನೆನಪು ಇದೆ. ಆದರೂ ಇವೆಲ್ಲ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಕಥೆಯಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಬೇಕಾದದ್ದು ಸಂತೋಷವನ್ನು ತರುವುದರ ಬದಲು ಉತ್ಸುಕತೆಯನ್ನು ಯಾಕೆ ಹುಟ್ಟಿಸಬೇಕು ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಭಾವಗೀತದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ.

ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆದದ್ದಾರೂ ಏನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಆಳವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಬೇಕುಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ Event ಮತ್ತು Emotion ಇವುಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡಬೇಕು. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಇವು ಅನ್ಯೋನ್ಯವಾಗಿ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಪಡೆದ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿವೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿಯಂತೂ Emotion, Event ದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು Event ಆಗಿ ಮುಂದು ವರೆಯುತ್ತದೆ. Event ದಿಂದ Event ಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆಗಳು ಹರಿಯುತ್ತಲೇ ಬರುತ್ತವೆ. ಈ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಕಥನಕಾವ್ಯಗಳೂ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯ ಯಾವುದೇ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹಳೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನೆನಪು ನಿಯಾಮಕ ತತ್ವವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ Event ದಿಂದ Emotion ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದರೆ ಏನಾಗುತ್ತದೆ ? Emotionತಾನಾಗಿಯೇ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದೇ ? ಜರ್ಮನ್ ತತ್ವವೇತ್ತನಾದ Wittegenstein ಇಂಥ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಅದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾನೆ.

"Let us imagine the following case. I want to keep a diary about the recurrence of a certain sensation.... I will remark first fo all that a definition of the sign connot be formulated. But still, I can give myself a kind of ostensive definition - How ? Can I point tothe sensatin ? Not in the ordinary sense.... But in the present case I have no criterion of correctness. One would like to say : whatever is going to seem right to me is right. And that only means that we can't talk about "right"

(Wittegenstein ; 1967:258)

ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಸ್ಮಿತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಅವಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ Event (ಘಟನೆ) ಭಾವನೆಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ, ನಿಖರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ರಾಜ್ಯ ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಆದ ಮೊದಲನೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ ಎಂದರೆ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಸಮಾಜದಿಂದ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆದದ್ದು. ಈ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಅವನ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯ ಅಪಮೌಲ್ಯಗಳ, ನಂಬಿಕೆ ಅಪನಂಬಿಕೆಗಳ ವಿಂಗಡಣೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಂತದ ಅರಿವಿನ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಲೇಬೇಕಾಯಿತು. ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಅನೇಕ ಕಥನ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಒಂಟಿಯಾದ ಮನುಷ್ಯರ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಾಲು ಸಾಲಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕೊಲ್‌ರಿಜ್‌ನ 'Ancient Mariner' ಒಂದು ಪಕ್ಷಿಯನ್ನು ಕೊಂದ ಪಾಪವನ್ನು ಸಮುದ್ರದ ಮೇಲೆ ಅನುಭವಿಸಿ, ಕರುಣೆಗಾಗಿ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿ ಅನುಗ್ರಹವನ್ನು ಪಡೆದು ಮುಕ್ತನಾಗಿ ಬಂದರೂ ಆ ಅನುಭವದ ಕಥೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಹೇಳದೆ ಬಿಡುಗಡೆ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ "He prayeth best who loveth best" ಎಂಬ ಒಂದು ನೀತಿವಾಕ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರೀತಿಯ ಪಾಠವನ್ನು ಈ ನಾವಿಕ ಸಮುದ್ರದ ತೆರೆಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ. ನೀರು ಹಾವುಗಳ ಸಂಗಮದಲ್ಲಿ ದುಃಖತಪ್ತನಾಗಿಯೇ ಪಡೆಯಬೇಕಾಯಿತು. ಮರಿನರನ ಕಥೆ ಕಥೆಯಲ್ಲ, ಜೀವನದ ವ್ಯಥೆ. ಕಥೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಥೆ ಇವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ವಿಚ್ಛೇದಗೊಂಡ ವ್ಯಥೆ ತನ್ನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸದೇ ಗತಿಯಿಲ್ಲ.

ಈ ಮಾತು ಭಾವಗೀತದ ಆವಿರ್ಭಾವದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಮರಿನರ್ ತನ್ನ ಕಥೆಯನ್ನು ತಾನೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಕಥೆಯನ್ನು ಕೇಳುವ Wedding guest ಅದನ್ನು ಎಷ್ಟು ನಂಬುತ್ತಾನೋ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. "I fear they skinny hand" (Ancient Mariner). ಮರಿನರ್‌ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಸೂಜಿಗಲ್ಲಿನ ಸೆಳೆತವಿದೆ. ಆದರೆ ಹೆದರಿಕೆಯೂ ಇದೆ. ಕಥೆಗಾರ ಮತ್ತು ಅವನ ಶ್ರೋತೃ ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಹೊಸ ಸಂಬಂಧ ಇದು.

ಭಾವಗೀತ Event ದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿದ Emotion ವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಾಗ ಬೇರೆ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಆಸ್ರಯಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಕವಿತೆ ಕವಿಯ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಾದರೂ ಆಗಬೇಕು. ಇಲ್ಲವೆ ಕವಿತೆಯ ಮೂಲಭಾವಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರತೀಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಬೇಕು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಕವಿಗೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ರೂಪಕಶಕ್ತಿ ಇರಬೇಕು. 'ರೂಪಕ ನಿರ್ಮಾಣದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುವದೇ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ '. ಅಂದರೆ ಭಾವಗೀತೆಗೆ ಎರಡು ಸಂರಚನೆಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾದಂತಾಯಿತು. ಒಂದು ಕವಿಯ ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಬೇಕು ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಒಂದು ರೂಪಕವಾಗಬೇಕು. ಇತ್ತೀಚಿನ ಕಾವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಪ್ರತೀಕಗಳ ಮಾತು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರುವುದು. ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ಹಳೆ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಗ ಕಥನವಾಗಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗ ವರ್ಣನೆಯಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಕಥನ ಮತ್ತು ವರ್ಣನೆಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಮತೂಕದ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಟ್ಟಾಗಲೆಲ್ಲ ಕವಿತೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಥನ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯ ತಥ್ಯವನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ವರ್ಣನೆಯ ಕೆಲಸ ನಡೆದ ಸಂಗತಿಯ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಬೆಲೆಗಟ್ಟುವುದಾಗಿತ್ತು. ಈ ಎರಡೂ ತತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಬಂದರೂ ಕಾವ್ಯತ್ವಕ್ಕೆ ಊನವಾಗುತ್ತದೆ. ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿಯ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಭಾವಗೀತ ಬೇರೊಂದು ಕೆಲಸಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಕವಿ ಒಂದು ಹೂವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿತೆ ಬರೆದರೆ, ಅದನ್ನು ರೂಪಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾತ್ರ.

ಭಾವಗೀತ ಕವಿಯ ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಅದರ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆ ಕವಿಯ ಸ್ವಾನುಭವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಬೇಕೋ ಅಥವಾ ಲೋಕಾನುಭವವಾಗಬೇಕೋ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಎದ್ದಿರುವ ವಾದಗಳು ಇತ್ತೀಚಿನವು. ಸ್ವಾನುಭವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹೊಸ ವಿಮರ್ಶಕರು ದನಿ ಎತ್ತಿದರು. ಈ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖನಾದವನೆಂದರೆ ಟಿ.ಎಸ್.ಎಲಿಯಟ್. ಅವನು ತನ್ನ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಬಂಧವಾದ Tradition and the individual talent ದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗಿ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. "Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion it is not the expression but an escape from personality" (Wood : 1969:58). ಇದರ ಅರ್ಥ ಇಷ್ಟೇ, ಕವಿತೆಯೆನ್ನುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿರಬೇಕೆ ಹೊರತು ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಎಲಿಯಟ್‌ನದು ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅಭಿಜಾತತೆಯ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ಹೋಮರನಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಸತ್ವವನ್ನು, ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅರಿವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಕವಿತೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬರಬೇಕೆಂದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ವಾದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ಇಲ್ಲದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಡಬ್ಲ್ಯು.ಬಿ.ಏಟ್ಸ್ ತನ್ನ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ. "........but all that is personal soon rots, it must be packed in ice and salt. Talk to me of originality and I will turn on you with rage. I am crowd, I am a lonely man, I am nothing. Ancient salt is best packing" (Yeats; 1961:522). ಅಂದರೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ಅವನ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಅವನೇ ತನ್ನ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಮುಖದ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಗೋಮೇಧಿಕದಂತೆ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನೊಳಗಿನ ಗೆರೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ ಹೊರತು ಕವಿಯ ಅಂತರಂಗದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನಲ್ಲ. ಕವಿಯ ಸ್ವಂತದ ಭಾವನೆ ಅಥವಾ ಅನುಭವ ಇವೆಲ್ಲ ರಸಿಕನಿಗೆ ಕಾಣಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕವಿಯ ಸ್ವಂತದ ಅನುಭವ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದೋ ಏನೋ? ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಕಾವ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಏನೂ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಕೃತಿಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಅವನ ಜೀವನವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಯಾವುದೇ ದೇಶದ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೀಗೆಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿನಿರಪೇಕ್ಷವಾದದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ವಿಶ್ವದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಅವಾಸ್ತವವಾದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಂದಿನಿಂದ ಮನುಶ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಅದೇ ರೀತಿಯ ಮಹತ್ವ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಯಿತು. ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಕಲ ವಿಶ್ವವು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಬರೆದದ್ದೆಲ್ಲ ಸ್ವಂತದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾದರೂ ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅನುವಾದವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಲುವು ಒಪ್ಪಿಗೆ ಇಲ್ಲದವರಿಗೆ ಈ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾನುಭವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗವೇ ಇಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಿಂದಲೇ ಈ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

ತನು ನಿನ್ನದು ಜೀವನ ನಿನ್ನದೊ
ಅನುದಿನದಲಿ ಬಾಹೊ ಸುಖ ದು :ಖ ನಿನ್ನದಯ್ಯ

(ಜವರೆಗೌಡ; 1989:93)

ಅಪರಾಧಿ ನಾನಲ್ಲ ಅಪರಾಧವೆನಗಿಲ್ಲ
ಕಪಟನಾಟಕ ಸೂತ್ರಧಾರಿ ನೀನೆ

(ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ; 1982:205)

ಉಳ್ಳವರು ಶಿವಾಲಯ ಮಾಡಿಹರು
ನಾನೇನ ಮಾಡುವೆ ಬಡವನಯ್ಯಾ
ಎನ್ನ ಕಾಲೇ ಕಂಬ, ದೇಹವೇ ದೇಗುಲ
ಶಿರ ಹೊನ್ನ ಕಲಶವಯ್ಯಾ
ಕೂಡಸಂಗಮದೇವಾ

(ಕಲಬುರ್ಗಿ; 1993:211)

ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಭಕ್ತನಾದವನು ಸಮಾಜದ ಕಟ್ಟುಕಟ್ಟಳೆಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ದೇವರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವಲಂಬಿಸಿದವನು. ಅವನ ಜೀವನದ ಸತ್ವವೆಲ್ಲ ಪ್ರತಿ ಕ್ಷಣವು ತನ್ನನ್ನು ದೇವರಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಯವಾಗಬೇಕು. ಭಕ್ತನದು ಉತ್ಕಟವಾದ ಅನುರಕ್ತಿಯ ಪ್ರಪಂಚ. ಅಲ್ಲಿ ದೇವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಯಾರಿಗೂ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ. ಮೀರಾಬಾಯಿ ಬೃಂದಾವನದಲ್ಲಿಯ ಗೋಸ್ವಾಮಿಗೆ ಒಂದು ಮಾತು ಹೇಳಿದಳಂತೆ. ಗೋಸ್ವಾಮಿಯ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಬರಲು ನಿಷೇಧವಿತ್ತು. ಮೀರಾಬಾಯಿ ಗೋಸ್ವಾಮಿಗೆ ಹೇಳಿದಳಂತೆ- ಬೃಂದಾವನದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನೊಬ್ಬನೆ ಗಂಡು ಉಳಿದವರೆಲ್ಲಾ ಹೆಣ್ಣುಗಳೆ. ಗಂಡುಗಳು ಬಂದರೆ ಸ್ತ್ರೀಭಾವವನ್ನು ತಳೆದು ಬರಬೇಕು. ಭಕ್ತಿಯ ನಿಯಮ ಲೋಕ ನಿಯಮಕ್ಕಿಂತ ನಿಷ್ಠುರವಾದದ್ದು. ಬಸವಣ್ಣನವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಭಕ್ತಿಯ ಕರಗಸ "ಹೋಗುತ್ತ ಕೊಯ್ಯುವುದು, ಬರುತ್ತ ಕೊಯ್ಯುವುದು." ಆದಕ್ಕಾಗಿ ಭಕ್ತನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಲೋಕಾನುಭವಕ್ಕೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಹಾಗು ಪರಮಾತ್ಮನ ಸಂಬಂಧದ ಚಿಂತೆ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ವಾನುಭವದ ಕಾವ್ಯ. ಆದರೆ ಆ ಅನುಭವ ಲೌಕಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಅನುಭವದ ಬಣ್ಣ, ವಾಸನೆ, ತಂಪು, ಬೆಳಕು ಇವೆಲ್ಲ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾದವುಗಳು. ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನಗಳಿಂದ, ಪುರಂದರದಾಸರ ಗೀತಗಳಿಂದ ಅವರ ಜೀವನ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ಭಂಡಾರ, ಕಲಚೂರ್ಯ ವಂಶದ ದೈವ ದುರ್ದೈವಗಳು, ೧೨ನೇ ಶತಮಾನದ ರಾಜಕೀಯ ಇತಿಹಾಸ ಇವೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅದೆಲ್ಲ ಕೂಡಲಸಂಗನ ಮಹಿಮೆಯ ಎದುರು ಅನುಷಂಗಿಕ ಮತ್ತು ಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣ ರಾಜಕೀಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದನೆಂದು ಈ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಮೆ ಚಿತ್ರಗಳು ಸುಳಿವವು. ಆದರೆ ಅವನು ಮಾತ್ರ ಕೂಡಲಸಂಗನ ಕರುಣೆಯ ಕಂಡ ಶರಣರ ಮನೆಯ ಬಿಳಿದೊತ್ತಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅಹಂಕಾರವನ್ನೇ ದೇವರಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಸ್ವಾನುಭವವು ಅಷ್ಟೇ, ಲೋಕಾನುಭವವು ಅಷ್ಟೇ. ಈ ಸಂಸ್ಕಾರ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಭಾವಗೀತೆಯ ಮೇಲೆ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

೨

ಕವಿತೆ ಕವಿಯ ಸ್ವಾನುಭವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗದಿದ್ದರೆ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಒಂದು ರೂಪಕದ ಮೂಲಕ ಆಗಬಹುದು. ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಕವು ಒಂದು. ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಕಾವ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಆವರಿಸಿತ್ತೆಂದರೆ ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಬಳಸಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಮರೆತುಬಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ಚಂದ್ರಮುಖಿ, ಕಮಲನಯನ, ಪಾದಕಮಲ ಮುಂತಾದ ರೂಪಕಗಳು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೆ ಉಪಯೋಗವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟು ತಮ್ಮ ವ್ಯಂಜನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂದರೆ ಅರ್ಥಹೀನವಾದ ಅನವಶ್ಯವಾದ ಹೊರೆ ಎಂದು ಕಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಉಪಮೆ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ರೂಪಕ, ನಾಗಚಂದ್ರನ ಅರ್ಥಾಂತರನ್ಯಾಸ, ಇವು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳೂ ಆಯಾ ಕವಿಯ ಶೈಲಿಯ ಅಂಶಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಅಲಂಕಾರಗಳು ಭಾಷೆಯ ಅಂಗವೆಂಬುದೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯೆನ್ನುವುದು ಮೂಲತ: ಜನತೆಗೆ ಸೇರಿದ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಜನರಾಡುತ್ತಿರುವ ನುಡಿಯನ್ನು ಕವಿ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಲಂಕಾರಗಳ

ಭಾಷೆ ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ಕವಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದದ್ದು. ಇದನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಅತಿಭಾಷೆ(Metalanguage) ಎಂದು ರೆಯಬಹುದು. ಇದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡ ಭಾಷೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕೂ ಬಳಸುವಂತಿಲ್ಲ. ರೂಪಕದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ನೋಡಬೇಕು. ರೂಪಕವೆಂದರೆ ಉಪಮೆಯ ಪರಿಷ್ಕೃತವಾದ ರೂಪವೆಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಉಪಮಾನ ಮತ್ತು ಉಪಮೇಯ ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ ಸಮತೂಕದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವೆರಡರಲ್ಲಿ ಸಾದೃಶ್ಯವಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ನಡುವಿಲ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮುಖ ಚಂದ್ರನಂತೆ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಮುಖದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಚಂದ್ರನ ಸೌಂದರ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಸಾಧರ್ಮ್ಯವಾಚಕ ಶಬ್ದ-ಅಂತೆ ಉಪಮಾನ, ಉಪಮೇಯಗಳು ಭಿನ್ನ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. "ಸಾಧರ್ಮ್ಯಂ ಉಪಮಾ ಭೇದೇ" (ಮಮ್ಮಟ; 1959:65) ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಈ ಸಂಬಂಧ ಕ್ರಮೇಣ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಂಥ ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ. ಉಪಮಾನ ಉಪಮೇಯವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಚಂದ್ರನೆ ಎಂದು ಸಂಶಯಪಟ್ಟರೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಮುಖವಲ್ಲ, ಚಂದ್ರನೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಾದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕ್ರಮಪ್ರಾಪ್ತವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಕದ ಸ್ಥಾನ ಎರಡನೆಯದು.

ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಯೋಜನೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿಬಿಟ್ಟರೆ ಕವಿ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಉಪಮೆಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಲಿ ಬೇಸರ ಬಂದಾಗ ರೂಪಕವನ್ನೋ, ಅಪಹ್ನುತಿಯನ್ನೋ ಬಳಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಬಳಸಿದರೂ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನ ಒಂದೇ ಎನ್ನುವಂತಾದರೆ ಕಾವ್ಯ ನಿರಲಂಕಾರವಾದರೂ ಒಳ್ಳೆಯದೇ.

ಆದರೆ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಈ ಮೊದಲೇ ಉದ್ಧೃತವಾದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ವಾಕ್ಯದಿಂದ ಈಗ ರೂಪಕದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ಎಚ್ಚರ ಮೂಡಿದಂತಾಗಿದೆ. " ರೂಪಕನಿರ್ಮಾಣದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುವದೇ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ."ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್"ರೂಪಕವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯೇ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಒರೆಗಲ್ಲು" ಎಂದು ಯಾಕೆ ಹೇಳಿರಬೇಕು ಎಂದು ಈಗಿನ ವಿಮರ್ಶೆವಿಚಾರ ಮಾಡತೊಡಗಿದೆ. ರೂಪಕಗಳ ಉಪಯೋಗದಿಂದ ಕವಿತೆಗೆ ಪರೋಕ್ಷವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ದೊರೆಯುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗದೆ. ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ನೇರವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಇವೆರಡು ಕಾವ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯರೀತಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. "my luv is like a red red rose".ಬರ್ನ್ಸ್ ಕವಿಯ ಈ ಸಾಲನ್ನು ರೂಪಕವೆಂದು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವಗೀತ ಕ್ರಮೇಣ ರೂಪಕಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ರೂಪಕಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾತಾಡತೊಡಗಿದವು. ಇಂಥ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ರೂಪಕ ಕೇವಲ ಒಂದು ಅಲಂಕಾರವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉಪಮಾನ ಮತ್ತು ಉಪಮೇಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಮಾನವೇ ಉಪಮೆಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಕವಿತೆಗೆ ಅನೇಕ ಅನುಕೂಲಗಳಿವೆ. ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಯೋಜನವೆಂದರೆ ರೂಪಕದ ಮೂಲಕ ಮಾತಾಡುವುದರಿಂದ ಕವಿತೆ ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೊಗಡಿನಿಂದ ದೂರವಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಸ್ವಾನುಭವ ರೂಪಕವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಾಗ ಅದು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗಿ ಓದುಗರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಡಬ್ಲ್ಯು. ಬಿ. ಏಟ್ಸ್ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಕವಿ. ಅವನ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಗೆ ಸಹಾಯ ನೀಡಿತು. ಕವಿತೆಯನ್ನು ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡುವುದೇ ಆಗಿತ್ತು.ಪುರಾಣಗಳಿಂದ, ಇತಿಹಾಸದಿಂದ, ಜಾನಪದ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಂದ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಸ್ವಾನುಭವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಅವನ ಕಾವ್ಯದ ಕುಶಲಕರ್ಮವಾಗಿದೆ. ಏಟ್ಸ್ ಅತಿಮಾನವ ಶಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇದ್ದವ, ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳು ಅವನಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅವನು ತನಗೆ ಅತಿಮಾನವ ಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ ದೊರೆತ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಒಬ್ಬ ಅಜ್ಞಾತ, ಅತಿಮಾನವ ಶಕ್ತಿ ಏಟ್ಸ್‌ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಬರವಣಿಗೆ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತಿಳಿಸಿತಂತೆ. "We have come to give you metaphors for poetry". (Yeats; 1962:8)

ಇಲ್ಲಿ ಮೆಟಾಫರ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ, ಆಳವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಗೆ ಸ್ವಾನುಭವವಷ್ಟೇ ತನ್ನದು. ಭಾಷೆಯಾಗಲಿ, ಅಲಂಕಾರಗಳಾಗಲಿ ಹೊರಗಿನಿಂದಲೇ ಬಂದು ಕೈ ಸೇರಬೇಕು. ಕವಿ ತನ್ನ ವಿಪುಣತೆಯಿಂದ, ಕಾವ್ಯದ ಸತತ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಲೋಕಾನುಭವದಿಂದ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಕುಶಲವಾದ ನಿರ್ವಹಣೆಯಿಂದ ಇವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಏಟ್ಸ್‌ನಂಥ ಕವಿ ತನ್ನ ಸ್ವಾನುಭವ ಕೂಡ ನಿರಂತರವಾದ ಲೋಕಾನುಭವದ ಒಂದು ಅಂಶ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಬರುವುದು ಅತಿಮಾನವ ಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ. ಅವರನ್ನು ಒಲೈಸಿ ಈಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ವಿಲಿಯಂ ಬ್ಲೇಕ್, ಏಟ್ಸ್ ಮತ್ತು ರಿಲ್ಕೆನಂಥ ಕವಿಗಳು ಇಂಥ ಯೌಗಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಇವರ ಕಾವ್ಯದ ಕಾಂತಿ ಲೌಕಿಕ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚುಭಿನ್ನವಾದ್ದು ಅಲ್ಲದೆ ಎಲಿಯಟ್, ಹಾಪಕಿನ್ಸ್‌ರಂತೆ ಇವರು ಒಂದು ಪ್ರತಿಷ್ಠವಾದ ಧರ್ಮವನ್ನು ಲಂಬಿ ಕುಳಿತವರಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಈ ಕವಿಗಳು'ಹೃದಯಸಮುದ್ರ'ವನ್ನು ಹುಡುಕಹೊರಟವರು.

೮

ಭಾವಗೀತೆ ಮೂಲತ: ಹಾಡಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಾಗ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಭಾಷೆಯೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅನುಭವ ವಿಚಾರ ಅಥವಾ ಭಾವನೆಗಳು ನಿರಾಕಾರವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಆಮೇಲೆ ಭಾಷೆಯ ಮುಖಾಂತರವಾಗಿ ಮೂರ್ತರೂಪವನ್ನು ತಾಳುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಅನುಭವಿಸುವುದಾಗಲಿ, ಯೋಚಿಸುವುದಾಗಲಿ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಯ ಮುಖಾಂತರವಾಗಿಯೇ. ಭಾಷೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಮನುಷ್ಯ ಹೇಗೆ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಥವಾ ಯೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಎಂಬ ಮಾತು ಊಹೆಗೆ ಬಿಟ್ಟ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಅನುಭವವಿದ್ದ ಭಾಷೆಗೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಂಟು ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ.

ಇದೇ ಜಾಡನ್ನು ಮುಂದೆ ಹಿಡಿದುಹೋದರೆ ಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಒಂದು ನೋಟ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ವಿಶ್ವನಾಥನ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಪಕವಾದದ್ದು ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ವಿಶ್ವನಾಥನ ಪ್ರಕಾರ 'ವಾಕ್ಯಂ ರಸಾತ್ಮಕಂ ಕಾವ್ಯಂ'(ಕೌಶಿಕ; 1978:2). ರಸಾತ್ಮಕವಾದ ವಾಕ್ಯವೇ ಕಾವ್ಯ.'ರಮಣೀಯಾರ್ಥಪ್ರತಿಪಾದಕೋಶಬ್ದ:' (ರಸಗಂಗಾಧರ;1972:4) ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಬಂದದ್ದು. ಶಬ್ದ ಎಷ್ಟು ರಮಣೀಯವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡರೂ ತಾನಾಗಿ ಕಾವ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಶಬ್ದ ಎಂದರೆ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯೆಯ ಹೆಸರು ಮಾತ್ರ. ಇಂಥ ಸಾರ್ಥಕವಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ನಾವು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆ, ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಾಕ್ಯವೂ ಒಂದು ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ. ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ವಿಶ್ವನಾಥ ಹೇಳುವಂತೆ ಕಾವ್ಯ ಮೂಲತ: ಒಂದು ವಾಕ್ಯ. ಅದು ಕಾವ್ಯವಾಗುವುದರಿಂದ ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬೇಕಾದದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಇನ್ನು ಈ ರಸ ನಿರ್ಮಿತಿ ಹೇಗಾಗುತ್ತದೆಂಬುದು ಕಾವ್ಯತಂತರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯ. ಆದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಭಾಷೆ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಂತೆ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತಾಗಿದೆ.

ಈ ಮಾತಿನ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಾಗಿ ಈ ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

ನೀ ಬರುವ ದಾರಿಯಲಿ
ಹಗಲು ತಂಪಾಗಿ
ಬೇಲಿಗಳ ಸಾಲಿನಲಿ
ಹಸಿರು ಕೆಂಪಾಗಿ
ಪಯಣ ಮುಗಿಯುವ ತನಕ
ಮಳೆಬಿಸಿಲ ಮಣಿ ಕನಕ
ಸಾಲು ಮರಗಳ ಮೇಲೆ ಸೊಬಗ ಸುರದಿರಲಿ

(ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ 1986;142)

ತಂದೇನಿ ನಿನಗೆಂದ
ತುಂಬಿ ತುರಬಿನವಳ
ಕಾಮುಕಸ್ತೂರಿಯಾ
ತೆನಿಯೊಂದ
ಅದನ ನೀ ಮುಡಿದಂದ
ಮುಡಿದಂಥ ಮುಡಿಯಿಂದ
ಗಾಳಿಯ ಸುಳಿಯೊಂದ
ಬಂದೆನಗೆ ತಗಲಿದಂದ
ತಣಿ ತಣಿ ತಣಿವಂದ
ಈ ಮನಕ
ಅನ್ನೊ ಜನರು ಏನು
ಅಂತನ ಇರತಾರ
ಹೊರತಾದೆ ನೀ ಜನಕ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1940:36)

ಈ ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಗುಣವೆಂದರೆ ಇವು ಜಾನಪದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕವಿಗಳಿಬ್ಬರು ಬರೆದಿರುವ ಪ್ರಣಯಗೀತೆಗಳು. ಆದರೆ ಜಾನಪದ ಕವಿತೆಗಳೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಕವಿ ಒಂದು ಹೊಸತನಕ್ಕಾಗಿ ಜಾನಪದ ಕವಿತೆಗಳ ಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಹುದು ಅಷ್ಟೇ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಈ ಕವಿತೆಗಳ ವಾಕ್ಯ ರಚನೆ. ಕೆ.ಎಸ್.ಎನ್.ರವರ ಕವಿತೆಯ ವಾಕ್ಯರಚನೆ ಜಾನಪದವಲ್ಲ. ಅದು ಆಧುನಿಕ ಭಾಷೆಯ, ಅದರಲ್ಲೂ ಗದ್ಯದ ವಾಕ್ಯರಚನೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಗೇಯತೆ ಬರುವುದು ಪದಮೈತ್ರಿಯಿಂದ. ಬೇಲಿಗಳ ಸಾಲಿನಲಿ, ಹಗಲು ತಂಪಾಗಿ, ಸೊಬಗು ಸುರದಿರಲಿ ಮುಂತಾದ ಅನುರಣನಗೊಳ್ಳುವ ಪದರಚನೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಾಕರಣ ರಚನೆ, ಕರ್ತೃ, ಕರ್ಮ, ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳ ಜೋಡಣೆ ಅದು ಗದ್ಯದ್ದಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯತ್ವ ಮೂಡುವುದು ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾಟದಿಂದ ಎಂಬಂತೆ ಹೊಸದಾಗಿಸುವುದು. ಹಗಲು ತಂಪಾಗುವುದು ಮತ್ತು ಹಸಿರು ಕೆಂಪಾಗುವುದು ಇಂಥ ಮಾಟದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಮಾಟಗಾರಿಕೆ ಭಾಷೆಯದು. ದಾರಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾಲು ಮರಗಳು ಬೇಲಿಗಳು ಇವುಗಳಿಂದ ಹಗಲಿನ ಬಿಸಿಲು ತಂಪಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬೇಲಿಗಳು ಹೂ ಬಿಡುವುದರಿಂದ ಹಸಿರು ಕೆಂಪಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾಟಗಾರಿಕೆ ಇರುವುದು ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ, ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ.

ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ ಇದೆ. 'ಬೆಳ್ಳಾನ ಎರಡೆತ್ತು ಬೆಳ್ಳಿಯ ಬಾರಕೋಲು' ಈ ಚಿತ್ರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಷ್ಟೇ ಸುಂದರವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ, ಅದರಂತೆಯೇ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬೆಳ್ಳಾನ ಬೆಳ್ಳಿಯ ಈ ಎರಡು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿಯ ಸ್ವರಸಾದೃಶ್ಯ ಉಪಮೆಗಳ ಸಾದೃಶ್ಯದಂತೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಯಾಗಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ವಾಕ್ಯರಚನೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. 'ನಾನು ಕನಸನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇನೆ'. ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ವಿಶೇಷಣ ಕ್ರಿಯಾ ವಿಶೇಷಣಗಳಿಂದ ಇನ್ನಷ್ಟು ಉದ್ದ ಮಾಡಬಹುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮಿತಿ ಇದೆ. ನಾನು ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದಲ್ಲಿ ಸುಖನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ಕನಸನ್ನು ಕಂಡೆನು ಹೀಗೆ ಬೆಳೆಸಿದರೂ ಈ ವಾಕ್ಯ ಮುಕ್ತವಾದ ವಾಕ್ಯವಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಪರಿಮಿತಿ ಇದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ವಾಕ್ಯ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಬೆಳೆಯುವ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಎರಡನೆಯ ವಾಕ್ಯ ಗಾಳಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ತೇಲಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಾಕ್ಯದೊಳಗಿನ ಆಖ್ಯೇಯ (clause) ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರಸ್ಥವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಹವಣಿಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಹಳ್ಳಿಯ ಪ್ರಿಯಕರ ತನ್ನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕಾಮುಕಸ್ತೂರಿಯ ಹೂವಿನ ತೆನೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಗೆ ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಇದಿಷ್ಟೇ

ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿ. ಅವನ ಪ್ರೇಯಸಿ ಅವನ ಎದುರಿಗೆ ಇದ್ದಾಳೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವಳು ಅವನೆದುರಿಗೆ ಇದ್ದರೆ ಒಂದರ್ಥ, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದರ್ಥ. ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಮುಕ್ತತೆ ಈ ವಾಕ್ಯಕ್ಕಿದೆ. ಕೊನೆಯ ವಾಕ್ಯ 'ಅನ್ನೋ ಜನರು ಏನು ಅಂತನ ಇರತಾರ' ಈ ಮಾತು ಕೂಡ ಈ ಪ್ರಣಯಿ ವಾಕ್ಯದ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರಿಂದ ಬಂದ ಅರ್ಥ ಇಷ್ಟೇ. ಪ್ರಣಯದ ಸಂಬಂಧ ಜಗತ್ತನ್ನು ಬದಲು ಮಾಡುತ್ತದೆ. 'ನೀ ಹೊರತಾದೆ ಜನಕೆ' ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಈ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅವಳು ಹೊರತಾಗುವುದು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ, ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಅಥವಾ ಜಗತ್ತು ಅವಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅವಳು ಅದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ತಾರದೆ ಇರುವುದರಿಂದ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತತೆಯ ಆಭಾಸ ಉಂಟಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಭಾಷಿಕ ಕಾರಣವಿದೆ. ಭಾಷೆ ಅನುಭವವಷ್ಟನ್ನೇ ಪ್ರಕಟಿಸಿ ಕೈತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬಲ್ಲದು. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಷೇಧಾರ್ಥವಿಲ್ಲ -"Not is not a name of thing in reality" (Wittigensteins; 1960;34) ಎಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾದ ವಿಟ್‌ಗನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಿಷೇಧದಂತೆ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ಅರ್ಥವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ನಾಯಕ ತನ್ನ ಪ್ರಿಯೆಗಾಗಿ ಕಾಮಕಸ್ತೂರಿಯ ತೆನೆಯನ್ನು ತಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ತೆನೆಯನ್ನು ಅವಳಿಗಿನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮುಡಿದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಅದನ್ನು ಅವಳು ಮುಡಿದರೆ ಅದರ ಸುಗಂಧವನ್ನು ಗಾಳಿ ಹೊತ್ತು ತಂದರೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ತೃಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಇಡೀ ಘಟನೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದೊಂದು ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಒಂದು ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಗೆ ಅದರ ಪ್ರಾರಂಭ ಹಾಗೂ ಮುಗಿತಾಯಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಗೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಊಹೆಗೆ ಮುಗಿತಾಯವೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ. ಕವಿತೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಈ ಸಂಭಾವ್ಯತೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇದನ್ನು ಕೇವಲ ಕನಸುಗಾರಿಕೆ ಎಂದು ತಳ್ಳಿಹಾಕಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಭಾವ್ಯತೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಲಾರದು ಎನ್ನುವಂಥದ್ದಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಾಟಾಗದ ಹಾರೈಕೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕಾಮಕಸ್ತೂರಿಯ ತೆನೆ ಇದೆ. ಬಹುಶಃ ಅವನೆದುರಿಗೆ ಅವನ ಪ್ರೇಯಸಿ ಇದ್ದಾಳೆ ಎಲ್ಲವೂ ಅವಳ ಒಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅವಳು ಒಪ್ಪಿದರೆ ಕಾಮಕಸ್ತೂರಿಯ ತೆನೆಯನ್ನು ಮುಡಿದರೆ ಅವನು ಹೇಳಿದ್ದು ನಿಜವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ಅನುಭವ ಅವನ ಮುಂದಿನ ಸುಖಜೀವನಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೂಪಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ನಡುವಿನ ನುಡಿಯನ್ನು ರಸಾತ್ಮಕವಾದ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದು ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಒಂದು ವಾಕ್ಯ ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಅನುಮಾನಿತ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ವಿರೋಧವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮೂರನೆ ರೀತಿಯ ವಾಕ್ಯ ಸಾಧ್ಯವೆ ಎಂದರೆ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯವನ್ನಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅನುಮಾನಿತ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಅದು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ರಸಾತ್ಮಕ ವಾಕ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯ ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅನುಮಾನಿತ ಸತ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ ರಸಾನುಭವವಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, ಭಾಷೆಯ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಕಾವ್ಯರಸವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಈ ರಸ ಸತ್ಯದ ಪ್ರತಿಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಾವ್ಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ರಸ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ಭಾವ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಭಾವ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದಾಗಿದೆ. "ತತ್ರ ವಿಭಾವಾನ್ಯಭಾವ ವ್ಯಭಚಾರಿಸಂಯೋಗಾದ್ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ" (ಆದ್ಯ 1981:261) ಎನ್ನುವ ಭರತನ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿಯ ಭಾವ ಬೇರೆ. 'ಭಾವಸ್ಥಿರಾಣಿ ಜನನಾಂತರ ಸಹೃದಾನಿ' ಎಂದು ಕಾಳಿದಾಸನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯ ಭಾವ, ಅರ್ಥ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಭಾವ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಚುರಮರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಕುಂತಲದಲ್ಲಿಯ ಅದೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯ ದುಷ್ಯಂತನ ಹಾಡು 'ಇಳಿಯಲಿಲ್ಲವೋ ರೂಪ ಇಳಿಯಲಿಲ್ಲವೋ' ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಮಾತಿನ ಪ್ರತ್ಯಯಕ್ಕಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಭಾವವೆಂದರೆ ಭಾವನೆ, ಆಭಾಸ, ಇರುವಿಕೆ, ಸಾದೃಶ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಾವ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸತ್ಯದ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದರೇನು, ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿ. ಕೊಲರಿಜ್ ಅದಕ್ಕೆ ಹೀಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. "truth is correlative of being" ಈ ವಾಕ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಾವದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ಪ್ರೊ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ತಮ್ಮ 'ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ' ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ವಿಶದವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೮

ಭಾವಗೀತೆಯಂಥ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರ ಮಾಡುವಾಗ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕಾರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಬಂದದ್ದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಈ ಮಾತು ನಿಜವಾಗಿದೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರು ತಮ್ಮ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಗೀತಗಳು ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಪ್ರಕಟ ಮಾಡಿದಂದಿನಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿತು. ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರ ಸಮಕಾಲೀನರೇ ಆಗಿದ್ದ ಹಟ್ಟಿಯಂಗಡಿ ನಾರಾಯಣರಾಯರು ಮತ್ತು ಪಂಜೆ ಮಂಗೇಶರಾಯರು ಇಂಥ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಗಾಢವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿದೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರು ಶೆಲ್ಲಿ, ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್, ಕೋಲರಿಜ್ ಮತ್ತು ಬೈರನ್‌ನಂಥ ಕವಿಗಳ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. "Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings". ಹೀಗೆ ಹೇಳಿ, ಮುಂದೆ "Emotionrecollected in tranquility" (Wordsworth 1950:180) ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಎರಡು ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು, ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮುಖಾಂತರವಾಗಿಯೇ. ಕೊಲರಿಜ್ ತನ್ನ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ ಸೂತ್ರವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯ ಸೃಜನಶಕ್ತಿ ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಥವಾ ಭಾವನಾಶಕ್ತಿ (Imagination) ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಲದಿಂದ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಅವನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. Imaginationದ ಬಗ್ಗೆ ಕೋಲರಿಜ್ ಬರೆದಿರುವ ದೀರ್ಘವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಎಷ್ಟೇ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ವಿಷಯವೆಂದರೆImagination ಕವಿಯ ಮೌಲಿಕಶಕ್ತಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೌಲಿಕತೆಗೆ, ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆಗೆ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಮಹತ್ವ ಬಂದುಬಿಟ್ಟಿತು.

ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಆದ ಪ್ರಬಾವ ಈ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ್ದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆ ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುಶಂಕರ ಅವರು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಶದವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಕವಿ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಚ್ಚಳಿಯದಂತೆ ಮುದ್ರೆಯೊತ್ತುವುದು, ಭಾವನಿಷ್ಠ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ. ಈ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿದರ್ಶನ ಅಥವಾ ಏಕೈಕ ನಿದರ್ಶನ ಭಾವಗೀತೆ(ಪ್ರಭುಶಂಕರ 1966:2). ಪ್ರಭುಶಂಕರರ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗೆ ಆಸ್ಪದವೇ ಇಲ್ಲ. ಭಾವಗೀತೆಯೆಂದರೆ ಕವಿಯ ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೇ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ಮಾತಿನ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ಪ್ರಭುಶಂಕರ ಅವರು ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟ್ಯಾಗೋರರನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಟ್ಯಾಗೋರರ ಹೇಳಿಕೆ ಹೀಗಿದೆ. ಕವಿಯ ಆತ್ಮವು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಪೂರ್ಣ ಜೀವನದಿಂದ, ಅದರ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳಿಂದ, ಅದರ ಇಚ್ಛೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಂದ, ಅದರ ಭವಿಷ್ಯದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲು ಸಮರ್ಥವಾದಾಗ, ಕವಿಯ ಚೇತನದಲ್ಲೇ ಅವರ ಸ್ವಂತ ಇಚ್ಛೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳ ತೀವ್ರ ವಿಭಜನೆ ನಡೆಯಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಉದ್ಭವವಾದಾಗ ಭಾವಗೀತ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಸಂಪದ್ಯುಕ್ತವಾದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ..... ವ್ಯಕ್ತಿಜೀವನ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳಲು, ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ದರ್ಶನ, ಚಿಂತನ, ಭಾವನೆ ಇವುಗಳ ಪೂರ್ಣ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನೀಡಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಆತ್ಮಾನುಭವದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮನನದಿಂದ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. (ಪ್ರಭುಶಂಕರ 1966:2-3).

ರವೀಂದ್ರರು ಈ ಯುಗದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾವಗೀತಕಾರರು ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ

ಕಿರಿಕಿರಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಆಗತ್ಯ ಮೂಡಿಬಂದದ್ದು. ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಖಂಡಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವಿತ್ತು. ಭಾವಗೀತದ ಕಾವ್ಯತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಶಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಬಹುಶಃ ಅಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಟ್ಯಾಗೋರರು ಉತ್ತರ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಹೇಳಿದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಪರಿಹಾರವಾಗದೆ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಆತ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರಜೀವನದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವಂತ ಇಚ್ಛೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಮಾಡಲು ಯಾವಾಗ ಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ ? ಇದು ನಾವು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿದ್ದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆ ಯಾಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ ? ಒಂದು ವೇಳೆ ಅವರು ಉತ್ತರ ಕೊಡಲು ಹವಣಿಸಿದ್ದರೆ ಅದು ಮತ್ತೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ, ಜನಪರ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ತತ್ವಗಳ ನಡುವಿನ ವಿವಾದವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠರಾಗಿದ್ದರೆ, ಈಗಿನ ಬಂಡಾಯದ ಕವಿಗಳು ಜನಪರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪರವಾದ ಕವಿಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೇಕೆ ಬರೆಯುವುದಿಲ್ಲ ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ವಿವಾದದ ನಿಲುಗಡೆ ಯಾವ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ.

ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವಾಗ ನಿಶ್ಶಬ್ದವಾಗಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾವಿನ್ನೂ ಲಕ್ಷ್ಯ ಹಾಕಿದಂತಿಲ್ಲ. ಟಿ.ಇ.ಹುಲ್ಮ್ ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕ ತನ್ನSpeculations ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸಮಾಜದ ಶಿಶುವನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಧರ್ಮ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸಮಾಜದ ಶಿಶುವನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಧರ್ಮ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯ ಶಿಕ್ಷೆಯಿಂದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಜನ್ಮಜಾತವಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆಸಮಾಜ ಅಡ್ಡ ಬರುತ್ತದೆ. ಚಿಕ್ಕ ಮಗುವಿನ ನಿಷ್ಪಾಪವಾದ ಸ್ವರ್ಗ ಅವನು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಕಳೆದುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹ್ಯುಲ್ಮ್ ಈ ವಿರೋಧವನ್ನು ವಿವರ ವಿವರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ತಾಯಿಗಂಟಿಕೊಂಡ ಕೂಸು ಬೆಳೆದ ಮೇಲೆ ತಾಯಿಯಿಂದ ದೂರವಾಗುವಂತೆ ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜದಿಂದ ದೂರವಾಗುವ ಈ ಕ್ರಾಂತಿ ನಡೆದದ್ದು ೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ. ಆಗ ಹುಟ್ಟಿದ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸಲು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡಿತು. ವಿಲಿಯಂ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್‌ನ "Intimation of Immortality from Recollections of Early childhood".

"Heaven lies about us in our infancy !
Shades of the prison-house begin to close
upon the growing boy,
but he beholds the light, and whence it flows
He sees it in his joy;
The youth, who daily farther from the east
Must travel still is nature's priest,
And by the vision splendid
Is on his way attended
At length the Man perceives it die away,
And fade in to the light of common day"

(Gardner ; 1972:509-510).

ಮಹತ್ವದ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸಮಾಜದ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಅವನತಿಗೊಳ್ಳುವ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಟ್ಯಾಗೋರರಿಗೆ ದೊರೆತ ಪ್ರಭಾವ ಇದು. ಅದರಂತೆ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಗೀತೆಗಳ ಮೇಲೆ ಇರುವ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತುಂಬ ಇರುವ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಘರ್ಷವೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ

ಇವುಗಳ ನಡುವಿನದು. ಕೃತಿನಾಯಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ ಅವನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದದ್ದೆಲ್ಲವೂ ಪರಿಸರವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇದೇ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

೧೦

ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿಯ Lyric ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಭಾವಗೀತೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಂದು ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಈ ಶಬ್ದ ನಮಗೆ ಮರಾಠಿಯಿಂದ ಬಂದಿರಬೇಕು. ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಕವಿಗಳು ಹಾಡುಗಬ್ಬವನ್ನು ಸಂಸ್ಕರಿಸಿ ಅದನ್ನು ಭಾವಗೀತೆ ಎಂದು ಕರೆದರು. ಅದೇ ಶಬ್ದ ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಶಬ್ದವಾದ ಕಾದಂಬರಿ ಅಂತೆಯೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಬಂದಿತು. ಈ ಶಬ್ದದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನ Lyric ಕೇವಲ ಗೀತವಾಗದೆ ಭಾವ ಶಬ್ದವನ್ನು ತನ್ನ ಬೆನ್ನಿಗೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಬಂದದ್ದು. ಭಾವ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಹೊಸ ಕವಿಗಳಿಗಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಸಾವಿರಾರು ರಸಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಭಾವಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಭಾವದಿಂದ ಅಂದರೆ ಸ್ಥಾಯಿ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಮಿಲನದಿಂದ ರಸ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಹಳೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವುದು ರಸವಾಗಬಹುದೆ ಎಂಬ ಸಂಶಯಕ್ಕೆಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಡಾ.ಪ್ರಭುಶಂಕರ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ವಿಶದವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಮಾತನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತ. ಭಾವವೇ ರಸ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ಮುಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ ಮಾತು ಹೀಗಿದೆ. "ಕವಿಯ ಧ್ಯಾನ ಜಿಹ್ವೆಯ ಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿತವಾದ ಭಾವ" (ಪ್ರಭುಶಂಕರ 1966:14). ಕುವೆಂಪುರವರ ಈ ಮಾತನ್ನು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಅಭಿನವಭಾರತಿಯಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆಯಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಹೇಳಿಕೆ ಹೀಗಿದೆ. "ಸರ್ವಥಾ ರಸನಾತ್ಮಕ ವೀತವಿಘ್ನ ಪ್ರತೀತಿಗ್ರಾಹ್ಯೋ ಭಾವ ಏವರಸಃ" (ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ 1994:289). ಇದರ ಅರ್ಥ ಎಲ್ಲ ವಿಘ್ನಗಳು ತೊಲಗಿ ಆಸ್ವಾದಮಯವಾಗಿ ಸಹೃದಯನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವ ಭಾವವೇ ರಸ. ಕುವೆಂಪುರವರು ತಮ್ಮ ಮಾತನ್ನು ಹೊಸ ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ರಸದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ನಾಟಕದಂತೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಪಾತ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಥಾಯಿ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಕೂಡಿಕೊಂಡು, ಕತೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು, ನಾಟಕವಾದರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಅಭಿನೀತವಾಗಿ, ರಸಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಕ್ರೌಂಚವಧದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಚರ್ಚೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ 'ನತು ಮುನೇಃ ಶೋಕ ಇತಿ ಮಂತವ್ಯಂ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಹೀಗೆ. ಆಧುನಿಕ ಭಾವಗೀತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ಹೇಳಿದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕೂಡ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರಪೇಕ್ಷತೆಯ ಸುಳಿವಿಲ್ಲ. ಕವಿಯ ಧ್ಯಾನ ಜಿಹ್ವೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ವಿತವಾಗುವ ಭಾವ ಕವಿಯದೇ ಅಲ್ಲವೆ ? ನಮ್ಮ ಮಾತಿನ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಪ್ರಭುಶಂಕರರು Lewis ಮಾತನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. "The ordinary main in other words, is too busy to see straight or look deep; his perceptions are clouded by his pre-occupations. the poet's task said Hulme, is to see things as they really are ; and he must train himself for the concentrated state of mind, the grip over oneself which is necessary in the actual expression of what one sees" (Lewis, 1965:24). ಲಿವಿಸ್‌ನ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿಕೆಲವು ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿವೆ. ಕವಿ ಲೋಕದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ನೋಡಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದರೆ ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಿಂತ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಿರುತ್ತದೆ? ಸಾಧಾರಣ ಮುನುಷ್ಯನಿಗೂ ಕವಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲೋ ಅಥವಾ ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯಲ್ಲೋ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಸಮಾಧಾನಕರವಾದ ಉತ್ತರ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯಲಿಲ್ಲ. ಒಂದುವೇಳೆ ಕವಿಯ ಪ್ರಜ್ಞಾಲೋಕ ವಿಲಕ್ಷಣವೇ ಆಗಿದ್ದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದುಗ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೂ ಉತ್ತರ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಳೆಯ

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಓದುಗನಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ಪರಿಚಿತವಾದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅಪರಿಚಿತವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೂಡಿಬಂದಾಗ ಹುಟ್ಟುವ ವಿಸ್ಮಯವೇ ಒಂದು ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹೊಸ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆಯೇ ಎಂದು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೇಯವರು ತಮ್ಮ ಒಂದು ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ " ಹಳೆಯ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಅರ್ಥವಾದರೆ ಹೊಸ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಭಾವ "(ಕುರ್ತುಕೋಟಿಯವರು ಹೇಳಿದ್ದು) ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಆಡಿದ್ದರು. ಭಾವ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಐ.ಎ.ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಹೇಳುವ Emotive meaning ಮತ್ತು Referntial meaning ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಭಾವ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು Emotionಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾವ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿEmotionಇರಬಹುದಾದರೂ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯ ಅರ್ಥ ಶಬ್ದದಿಂದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದು ಹೇಗೇ? ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಾವ್ಯಾರ್ಥದ ಬದಲಾಗಿ ಭಾವ ಶಬ್ದವನ್ನು ತಾಂತ್ರಿಕವಾದಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ' ಭಾವ' ಎಂದರೆ 'ಇರುವಿಕೆ' ಮತ್ತು ಇರುವಿಕೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ ಹೊಸದಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತಿನ ವಿವರಣೆಗಾಗಿ ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ನೋಡಬಹುದು.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಭಾವ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ವಿಂಗಡಣೆ. ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥಾ-ಅಭಿದಾ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಜನಾರ್ಥಗಳು ಕಾವ್ಯಾರ್ಥದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾವ್ಯಾರ್ಥದ ವಿವರಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಾವ ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿತವಾದ ಸ್ಥಾಯಿ ಹಾಗೂ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಭಾವವೆಂದರೆ ನಾಚಿಕೆ, ಭಯ, ಉತ್ಸಾಹದಂತಹ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಹಳೆಯ ಮಾತಾಯಿತು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಾವ ಇರುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಇರುವಿಕೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ತಮ್ಮ 'ಛಾಯೆ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅಸ್ತಿ ಎಂಬುದು ಭಾವ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

> ಅಸ್ತಿ ಜಾಯತೇ ವರ್ಧತೇ
> ವಿಪರಿಣಮತೇ ಅಪಕ್ಷೀಯತಿ
> ನಶ್ಯತಿ ಏವೋ ಷಡ್‌ಭಾವಃ

ಇರುವುದು, ಹುಟ್ಟುವುದು, ಬೆಳೆಯುವುದು, ಕ್ಷೀಣವಾಗಿ ನಾಶವಾಗುವುದು ಇವೆಲ್ಲ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಭಾವಗಳೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅರಿವು ಉಂಟಾಗುವುದು ಈ ಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ. ಈ ಆರು ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಭಾವ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಬಲ್ಲುದು. ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಭಾವ ಪರಸ್ಪರ ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲದೆ ಭಾವವಿಲ್ಲ, ಭಾವವಿಲ್ಲದೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಭಗದ್ಗೀತೆ 'ನಾಸತೋ ವಿದ್ಯತೇ ಭಾವೋ ನಾಭಾವೋ ವಿದ್ಯತೆ ಸತಃ" (ಗೀತಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನ ; 1987:73) ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಭಾವವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಲೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ತಂದುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಬೇಂದಎಯವರ ಕಾವ್ಯ ಅಭಾವದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ಅದು ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದ್ದರೂ ಒಪ್ಪುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವು ಹುಟ್ಟಿಬರಬೇಕಾದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಭಾವ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕು ಬಹುಶಃ ವೇದಾಂತಿಗೂ ಕವಿಗೂ ಇರಬಹುದಾದ ಅಂತರ ಇದೇ ಇರಬೇಕು.

ಅಧ್ಯಾಯ ೨

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ

ಅಧ್ಯಾಯ ಎರಡು

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಾವಗೀತೆಯ ಸ್ವರೂಪ

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಕಟವಾದ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಕೃಷ್ಣಾಕುಮಾರಿ. ಕೃಷ್ಣಾಕುಮಾರಿಯ ದುರಂತ ಕಥೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಒಂದು ಖಂಡ ಕಾವ್ಯವವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಯೋಜನೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದರಂತೆ. ಕೃಷ್ಣಾಕುಮಾರಿಯ ಎರಡನೆಯ ಆವೃತ್ತಿಗೆ ಬರೆದಿರುವ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ವಾಮನ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ಮಾತನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಕಥನ ಕಾವ್ಯವವನ್ನು ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬೇಕೆಂದು ಅವರ ಪ್ರಥಮ ವಿಚಾರವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ದಾಟಿ ಮುಂದೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಆಮೇಲೆ ಇದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಂದು ಗದ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಬರೆಯಬೇಕೆಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರಂತೆ. ಆದೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಈಗಿರುವಂತೆ ೨೭ ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಒಂದು ಕವನರೂಪ ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಕಥೆಯ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಕೃಷ್ಣಾಕುಮಾರಿಯ ಮರಣದ ಗಳಿಗೆಯನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂದಮೇಲೆ ಕಥೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈ ಕವಿತೆಯಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಕೃಷ್ಣಾಕುಮಾರಿಯ ಮತ್ತು ಅವಳ ತಾಯಿ ತಂದೆಯ, ಅವಳ ಪ್ರಣಯಿಯ ಭಾವಾವೇಶದ ಮಾತುಗಳಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಡಾ.ಅಮೂರರು ಈ ಕವಿತೆಯ ನಾಟ್ಯರೂಪವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬೆಂದ್ರೆಯವರೇ ತಮ್ಮ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಬೈರನ್‌ನ ಭಾವ ನಿರ್ಭರತೆಯು ಮತ್ತು ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ನ ವಿಚಾರವೇಶವೂ ನನ್ನ ಲಕ್ಷದಲ್ಲಿದ್ದವು ' (ಕೃಷ್ಣಾ ಕುಮಾರಿ ; 1990:XXI) ಎಂದು ಹೇಳಿ ಈ ಕವಿತೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಗೊಂದಲವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಡಾ.ಅಮೂರರು ಬೈರನ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೌನಿಂಗ್‌ರ ಕಾವ್ಯಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಒಂದು ಮಾತು ನಿಜ. ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರಿಯ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪ ಬಹಳ ತೊಡಕಿನದಾಗಿದೆ. ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿ ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಕಥನ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿಮಾಡಿಸಿದ ಛಂದೋ ರೂಪವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಭಾವಗೀತಗಳಿಗೆ ಈ ಛಂದಸ್ಸು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಟ್ರೇನಿಂಗ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಶಿಕ್ಷಕರು ಛಂದೋಪ್ರಯೋಗದ ಅಭ್ಯಾಸ್ಕಾಗಿ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಗ ಲಭ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಛಂದೋರೂಪವೆಂದರೆ ಷಟ್ಪದಿ ಒಂದೇ. ಜಠಾರ ಬಳವಂತರಾಯರ 'ಪ್ರಭಾತ' ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ನೂರಾರು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇದೇ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರಿಯನ್ನು ಬರೆದರು. ಆದರೆ ಈ ಕೊನೆಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಬರವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಅವರು ಖಂಡಕಾವ್ಯ, ಗದ್ಯ ನಾಟಕದಂಥ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ತಡವಿನೋಡಿದ್ದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ೧೯೨೨ ರಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ಬೆಳಗು ಕವಿತೆ ಬರೆದು ಭಾವಗೀತದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅದ್ಭುತವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದರು. ಭಾವಗೀತೆ ಅವರಿಗೆ ಒಲಿದು ಬಂದ ರೂಪ. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿನೋಡುವ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನದ ಸೋಲು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಥನಕಾವ್ಯವನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಬರೆಯಲೇ ಇಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಭಾವಗೀತೆ ಹುಟ್ಟಬರಲಾರದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಶಾಂತಕವಿಗಳ ವಿಶ್ರಾಂತಿ' ಎಂಬ ಎರಡು ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಕವಿತೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ಕವಿತೆಗೆ ಮೂರನೆಯ ಷಟ್ಪದಿಯೊಂದನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದರೆ ಅದು ತನ್ನ ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಚಾರಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯವಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಅವಸಾನದ ಬಗ್ಗೆ ದುಃಖ, ಎರಡನೆಯದು ಅದು ಸಾವಲ್ಲ, ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಹಟ. ಅವರು ಮತ್ತೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬರಬಹುದು ಎಂಬ ನವೋದಯದ ಆಶಾವಾದದೊಂದಿಗೆ ಕವಿತೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಕಥನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಕಥನಕಾವ್ಯದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಶಗಳಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಯೋಜನೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು

ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನಲ್ಲಿಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಮಾಲೆಗಟ್ಟಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ:

ನಟ ತೆರೆಯ ಮರೆಯಾದ ಆಟ ತೀರಿಸಿಕೊಂಡು
ಭಟ ಸಮರದಿಂದ ತೆರಳಿದ ಅರಸನರಮನೆಗೆ
ಪಟುಪಾಡುಗಾರ ತುಟಿ ಮುಚ್ಚಿದನು ನಾಡು
ನುಡಿಗಳ ಹಾಡುಗಳನು ಹಾಡಿ
ಆಟಮಟದ ಮಾತಲ್ಲ ನಾಡೆ ನಾರಾಯಣನು
ದಿಟವಾಗಿ 'ನುಡಿಯೆ ಸಿರಿ' ಎಂದು ಕೀರ್ತನೆಗೈದು
ಹಟದಿ ಕೀರ್ತನಕಾರ ಬೆವರಿನೊರಿಸಲು
ಹಿಂದೆ ಸರಿದ ವಿಶ್ರಾಂತಿಗಾಗಿ ||1||

ಮುಪ್ಪಾಗಿ ಜರಿಯಾದ ಬಟ್ಟೆಯನು ಬಿಸಾಡಿ
ದಪ್ಪನ್ನ ಹೊಸದುಡಿಗೆಯನು ಬೇಡಲಂಬರಕೆ
ಸಪ್ಪಗಿನ ನುಡಿಗಾಗಿ ಉಪ್ಪು ತರಹೋಗಿಹರು
ರಸವಂತಿಯಿರುವ ಕಡೆಗೆ
ಸಿಪ್ಪಿಯನೆ ಬಹುದಿವಸ ಚೀಪಿ ಬೇಸರಪಟ್ಟು
ಅಪ್ಪನಲಿ ಹೊಸ ಹಣ್ಣು ಪಡೆಯಹೋಗಿಹರಿಂತು
ತಪ್ಪದೇ ತಿರುಗುತಿಹರೆಂದು ತಿಳಿಯಲಿ ಜನರು
ಬೆಳವೊಲದ ನಾಡಿಗಾಗಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1975:75)

ಆದರೆ ನಟ ತೆರೆಯ ಮರೆಯಾದ ಆಟ ತೀರಿಸಿಕೊಂಡ ಇದು ರೂಪಕದಂತೆ ಕಂಡರೂ ರೂಪಕವಲ್ಲ. ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಸ್ವತಃ ನಟರಾಗಿದ್ದರು, ಹಾಡುಗಾರರಾಗಿದ್ದರು. ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ದುಡಿದ ಭಟರಾಗಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲದೇ ಕೀರ್ತನಕಾರರಾಗಿದ್ದರು. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಜೀವನದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳೇ ಅವರ ಸಾವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ರೂಪಕಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಉಪಮೇಯದ ಒಡಲಿನಿಂದಲೇ ಉಪಮಾನ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. "ಸಾಧರ್ಮ್ಯಂ ಉಪಮಾ ಭೇದೆ " (ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶ ; 1959:65) ಎಂಬ ಮಮ್ಮಟನ ಮಾತಿನ ಆಶಯವನ್ನು ಗಾಳಿಗೆ ತೂರಿದಂತಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೊಸ ಸಂಗತಿಯೇನಲ್ಲ. ಆದರ ಜಾಡನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕೆಲವು ಪ್ರಣಯಗೀತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಎರಡು ಸಾಲು ಹೀಗಿವೆ.

ವಾರಿನೋಟ ಹಾರತಿತ್ತೋ ಹೊಳಿ ಮ್ಯಾಗ
ಹೊಸ ಹರೆ ಈಸತಿತ್ತೋ ಹೊಳಿಯಾಗ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1995:35)

ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ವಾರಿನೋಟ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಹರೆಯ ಇವು ಹರೆಯದ ಹುಡುಗ ಹುಡುಗಿಯರನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇವೆರಡು ಪ್ರತೀಕಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಕಗಳು ಇಲ್ಲ. ವರ್ಣ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಭಾವಗಳನ್ನು ವರ್ಣನೆಗಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದಂತದೆ. ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಬಹಳ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಮಾತು. ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಪಮೆ ರೂಪಕಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಸ್ತುವಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸುಳಿವು ಹೊಳವುಗಳು ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ಬಂದು ವರ್ಣಿತವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಸ್ಪಷ್ಟ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಮಾನದ ನೆರವು ಅಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಎರಡು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಈ ಗುಣ ಅವರು ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡದೆಷ್ಟು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ನಿಜವಾದರೂ ಭಾವಗೀತೆಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಇದೆಲ್ಲದರ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಏನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿದೆ. ಕಥನಕಾವ್ಯದ ಮೂಲತತ್ವವೆಂದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಕ್ರಮಪ್ರಾಪ್ತವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಬಹುಶಃ ಇಂಥ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹರಿಹರನ ರಗಳೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಬಲ್ಲುದು.

ಮಿಡುಕತಿರ್ದುದು ವಿಷಂ ಹರನ ಕರತಳದೊಳಗೆ
ನಡುಗುತಿರ್ದುದು ವಿಷಂ ಶಿವನ ಕರತಳದೊಳಗೆ
ದೆಸೆಗೆ ಪರ್ವಿದ ವಿಷಂ ಪಶುಪತಿಯ ಕರದೊಳಗೆ
ರಸೆಯನಂಜಿಪ ಗರಳವಹಿಧರನ ಕರದೊಳಗೆ ||

(ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ; 1963:2)

ನಾಲ್ಕು ಸಾಲುಗಳ ತಥ್ಯವನ್ನು ಒಂದೇ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ತೀರ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಅರ್ಧ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಹರಿಹರನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಜಾತಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು. ಒಂದೊಂದು ಮುತ್ತನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಪೋಣಿಸುವ ಕಲಾವಿದನಂತೆ ಹರಿಹರ ಕಥೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದಾಗಿ, ಕ್ರಮವಾಗಿ, ಸಂದು ಬಿಡದಂತೆ ಕಥನಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಪೋಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸೂತ್ರದ ಉದ್ದ ಎಷ್ಟು ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಲೆ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಭಾವಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಅಂಶಗಳು ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿಯೋ, ವಿರೋಧದಲ್ಲಿಯೋ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಬೇಕು.

೨

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಕಾಮಕಸ್ತೂರಿಯಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಳಯಸೃಷ್ಟಿ' ಎಂಬ ಒಂದು ಸುನೀತ ಇದೆ. ಅವರ ಮುಂದಿನ ಸಂಕಲನವಾದ ಉಯ್ಯಾಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಕವಿತೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸಂಕಲಿತವಾಗಿದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಕುತೂಹಲ. ಸೃಷ್ಟಿಯಾದದ್ದೆಲ್ಲ ಪ್ರಳಯವನ್ನು ಹೊಂದಬೇಕಾದದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವಂತೆ ಪ್ರಳಯ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿ ಇದು ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಡೆದುಬಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಗಳೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಒಂದಿದೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರಳಯ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಯು ಕೃಷ್ಣಪಕ್ಷ ಶುಕ್ಲಪಕ್ಷ ಗಳಂತೆ ಒಂದು ಸತತವಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳು ಎಂದು ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಪ್ರಳಯ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿಯ ಕಾಲಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಸುನೀತದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ಎಂಟು ಸಾಲುಗಳು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಳಯ ಯಾವ ಕಾಲಕ್ಕೆನಡೆದದ್ದು ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಳಯದ ಘಟನೆಗಿಂತ ಪ್ರಳಯವೆಂದರೇನು ? ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿವರಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ನೆನಸಿದ ರೂಪ ಹುಡಿಯಾಗುವುದು, ಮಬ್ಬು ಕವಿದು ಬರುವುದು, ಕನಸಿನ ತುಂಬ ನಿರಾಕಾರವಾಗಿ ಕತ್ತಲೆ ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಚಿತ್ತದ ಅರಿವು ದಟ್ಟವಾದ ಅಡವಿಯನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಹೋಗುವಂತೆ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳ್ಳುವುದು. ಮನಸ್ಸು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೆ ನುಂಗಿದ ಹಾವಿನಂತೆ ಚಲನೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಇರುವಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಶಯ ಹುಟ್ಟುವುದು ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿದ ದೃಷ್ಟಿಯಂತೆ ಚಿತ್ರ ನಿಶ್ಚಿತ್ರವಾಗುವುದು ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರಳಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರಳಯವನ್ನು ರೂಪಕಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಮಾತ್ರ ಅರಿವಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರೂಪಕಗಳಿಗೆ ಕಾಲಕ್ರಮದ ಗೊಡವೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಯಾವಗ ಬೇಕಾದರೂ ಅರ್ಥವಾಹಕಗಳನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು.

ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಳಯದ ಅನುಭವ ಒಂದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪ್ರಳಯದಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅನುಭವವು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದ್ದೆ. ಮರಣದಿಂದ ಮೂರ್ಛಿತವಾದ ದೇಹಕ್ಕೆ ಉಸಿರು ಹುಟ್ಟಿದ ಹಾಗೆ ಕತ್ತಲೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಹುಶಃ ಕತ್ತಲೆಯ ಒಡಲಿನಿಂದ ಬೆಳಕು ಹುಟ್ಟಿಬರುವ ಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲಿದೆ. ದಿವ್ಯ ಶಾಲಿಗ್ರಾಮದ ಶಿಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಳಲು ಒಡಿದ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಳಲ ಧ್ವನಿ ಸೋಗೆ ನವಿಲಂತೆ ಅಸಂಖ್ಯವಾದ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಚಿತ್ರ ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಎರಕ ಹೊಯ್ದು ಮೂಡಿಬಂದದ್ದಾಗಿದೆ. ಚಿರವಿಧುರನಾದವನು ತನ್ನ ಪೂರ್ವವಧುವನ್ನೇ ಪಡೆದಂತೆ ಮನಸ್ಸು ಮಂಗಳದ ಮನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆಗೆ ತಂದಂತಾಗಿದೆ. ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದರೆ ಹುಟ್ಟುವ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಕುಣಿಯುವ, ಹಾಡುವ ಮತ್ತು ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಹೌದು. ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಗೂ ಪ್ರಳಯದ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಅಗಾಧವಾದ ಅಂತರವಿದೆ.

ಕಾವ್ಯವು ಒಂದು ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆ. ಅದು ಕೂಡ ಪ್ರಳಯದ ಒಡಲಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು ಸಾವಿರ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಪ್ರಳಯದ ಒಡಲಿನಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿ ಯಾಕೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. 'ಭಾವಗೀತೆ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು "ಒಡಲ ನೂಲಿನಿಂದ ನೇಯ್ದುವಂತೆ ಜೇಡಜಾಲ" (ಅಂಬಿಕಾತನಯ್ಯದತ್ತ ; 1964:84) ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾದ ರೂಪಕ ಮುಂಡಕ ಉಪನಿಷತ್ತಿನೊಳಗಿನದು

ಯಥೋರ್ಣನಾಭಿಃ ಸೃಜತೇ ಗೃಹ್ಣತೇಚ
ಯಥಾ ಪ್ರಾಥಿವ್ಯಾಮೋಕ್ಷದಯಃ ಸಂಭವಂತಿ
ಯಥಾ ಸತಃ ಪುರಾಷಾತ್ಕೇಶಲೋಮಾನಿ
ತಥಾಕ್ಷsರಾತ್ಸಂಭವತೀಹ ವಿಶ್ವಮ್

(ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಜ್ಞ ವಿದ್ಯಾಪೀಠ ; 1958:204)

ಸೃಷ್ಟಿಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಏನಿತ್ತೊ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ಏನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಬಂದು ಮುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಅಭಾವದ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಭಾವ ಹುಟ್ಟಿದರೆ, ಭಾವದ ಬೀಜ ಅಭಾವದೊಂದಿಗೆ ಅಡಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ತರ್ಕವಾಗಿದೆ. 'ಮೀನಕೇತು' ಎಂಬ ಕವನದಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಲುಗಳಿವೆ

ಅಮಾಸೀ ರಾತ್ರೀ
ರತಿರಹಿತ ಧಾತ್ರೀ
ಕಾಣದಾದನೊ ಕಾಮಾ
ಕುಡಗೋಲಿನಿಂದಾ
ಕೊಯ್ದಾನೊ ಕೊರಳಾ
ಬದಿಗಿಯ ಚಂದ್ರಮಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1961:20)

ಸಾಂಗನಾದ ಕಾಮು ಸತ್ತು ಅನಂಗ ಹುಟ್ಟಿಬರುವಂತೆ ಅಮವಾಸಿಯ ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಬದಿಗೆ ಚಂದ್ರನ ಬೀಜ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದಂತೆ ಹುದುಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಭಾವ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಳಯವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಒಪ್ಪುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಳಯದ ಸ್ಥಿತಿ, ಅಭಾವದ ಸ್ಥಿತಿ ಏನಿದ್ದರೂ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ. ಪ್ರಳಯ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿ, ಬೆಳಕು ಕತ್ತಲೆಯಂತೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವಿರುದ್ಧವಾದರೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದ ಆಳದಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾದ ತತ್ವಗಳಾಗಿವೆ.

ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಂತೆ ತಾನಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುವ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೂ ವಿಶ್ವಾಸವಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೆ ಉದಾಹೃತವಾಗಿರುವ <u>ನಾದಲೀಲೆ</u>ಯಲ್ಲಿಯ 'ಭಾವಗೀತೆ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಾತು ಮಾತು ಮಥಿಸಿ ಬಂದ ನಾದದ ನವನೀತಾ
ಹಿಗ್ಗ ಬೀರಿ ಹಿಗ್ಗಲಿತ್ತು ತನ್ನ ತಾನೆ ಪ್ರೀತಾ
ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ ಸ್ವಾರ್ಥವಿಲ್ಲ ಬರಿಯ ಭಾವಗೀತಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1964:84)

ಕವಿತೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವಂತೆ ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದು. ಮಾತು ಮಾತು ಮಥಿಸಿದರೆ ನಾದದ ನವನೀತ ಹುಟ್ಟಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮತಿಸುವವರಾರು ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕವಿತೆ ಉತ್ತರ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾತು ತಾವಾಗಿಯೇ ಮಥಿಸುತ್ತವೆಯೇ ? ಎಂದರೆ ಈ ಸಂಗತಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವದಿಂದ ದೂರವಾದದ್ದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಮಾತೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಭಾವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿರುವುದು. ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡಬಹುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯೆ, ಸೃಷ್ಟಿಯಂತೆ ತಾನಾಗಿಯೇ ಒಡಮೂಡುವ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಧ್ವನಿತವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ಅಂದಮೇಲೆ ಅದಕ್ಕೂ ಒಬ್ಬ ಕರ್ತಾರನಿರುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯವು ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿಯ ಸಂಕಲ್ಪ ಬಲದಿಂದಲೇ ಒಂದು ಕವಿತೆ ಹುಟ್ಟಿಬರಲಾರದು ಎನ್ನುವ ಸಂಗತಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜವಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಬೆಳಗು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವಂತೆ ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡ ಕಾವ್ಯರೀತಿಯಾಗಬಹುದು. 'ಗರಿ' ಸಂಗ್ರಹದ ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ 'ಲೀಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ವಿಫಲವಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅದೇ ರೀತಿ 'ಮಧು ವಾತಾ ಋತಾಯತೇ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತುಗಳಿವೆ

ಮಧುರಾಣಿ ಸಂಭ್ರಮದಿ ಮಕ್ಷಿಕಾಮಾಲೆ
ಅಕ್ಷರ ಮಾಲೆಯಂತೆ ವರ್ಣ ವರ್ಣದಿ ಗುಣಿಸಿ, ಕುಣಿಸಿ,
ಯಾವ ವೃಕ್ಷಕ್ಕೆ ನಡೆದೆ ? ಎಲ್ಲಿಹುದು ಆ ಹುಟ್ಟು ?
ಗುಟ್ಟು ? ಗುಟ್ಟು ? ಒಟಗುಟ್ಟು, ನಾನಿರೆನು ನಿನ್ನನು ಬಿಟ್ಟು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯ ದತ್ತ ; 1969:49)

ಮಧುರಾಣಿಯ ಪ್ರತಿಮೆ ಬಹುಶಃ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಒದಗಿಸುವಂತಿದೆ. ಜೇನುಹುಳಗಳ ರಾಣಿ ಹೋದಲ್ಲಿ ಜೇನು ನೊಣಗಳು ಅನುಸರಿಸುವಂತೆ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಕರೆದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಗಳು, ಶಬ್ದಗಳು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ವ್ಯಾಪಾರ ರಹಸ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ರಹಸ್ಯ ಕವಿಗೂ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತು ನಂಬಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದರೂ ನಿಜವಾಗಿದೆ. ಕರುಳಿನ ವಚನಗಳಲ್ಲಿಯ 'ಅಲೌಕಿಕ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ತಾಯಿ ಮಗುವಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನು ಕವಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. "ಯೃಷಾಂಗುಲಿಕೆಯಂತೆ ನಿನ್ನ ತೊಟ್ಟೂ ನಿನ್ನಲ್ಲ ಗುಟ್ಟರಿಯೆ ನಾನು ನವೋ ನವ ಚಮತ್ಕಾರವೇ ನೀನಾವ ಲೋಕದ ಜೀವಿ ?" (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:111) ಈ ಮಾತನ್ನು ಕವಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಬಹುದು.

ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಅವನಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತರ್ನಿಹಿತವಾಗಿರುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವನಿಂದ ದೂರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ವಿರೋಧಾಭಾಸವಾದರೂ ಸತ್ಯ. ಪ್ರತಿಭೆಯ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಲು ಕವಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪಾಲೆಷ್ಟು ಮತ್ತು ಕವಿಯ ಸಂಕಲ್ಪದ ಪಾಲೆಷ್ಟು ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ಬಗಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

"ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ ಸ್ವಾರ್ಥವಿಲ್ಲ ಬರಿಯ್ಹ ಭಾವಗೀತ" ಎಂದ್ಹು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ 'ಭಾವಗೀತೆ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. 'ಭಾವಗೀತೆ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತ ಒಂದು ಉಪಮಾನವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪಿಗೆ ಮಂಗಳವೆತ್ತಿದಾಗ ಬರೆದಿದ್ದರು. ಈ ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲ ಸಾಲು "ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂತ್ಹು ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸ" ಇದ್ಹು ಅವರಿಗೆ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಸಾಲು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇದು ಸಿಬಿಡವಾದ ಅರ್ಥವ್ಯಂಜಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೇಗೆ ? ಅದನ್ನು ಕಟ್ಟಿದುದು ಹೇಗೆ ? ಕೊನೆಗೆ ಅದು ಮುರಿದದ್ದು ಹೇಗೆ ? ಇಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಸಮಂಜಸವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಉತ್ತರಗಳು ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಹಾಗೂ ಪರೋಕ್ಷವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದ ಹಲವಾರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಈ ಗುಂಪನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. ಮುಂದೆ ಯಾವ ಯಾವುದೋ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅದು ಮುರಿದುಹೋಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿಯ ಕಥನ ಈ ಕವಿತೆಯ ಉದ್ದೇಶವೇ ಅಲ್ಲ. ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪು ಒಂದು ಭಾವಗೀತೆಯಂತೆ ಹುಟ್ಟಿ ಮುಗಿದು ಹೋಯಿತು ಎಂಬ ಆಶಯ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಅಂದಮೇಲೆ ಭಾವಗೀತೆ ಹುಟ್ಟುವುದು ಹೇಗೆ ? ಬೆಳೆದು ಬರುವುದು ಹೇಗೆ ? ಮತ್ತು ಇದರ ಪ್ರಯೋಜನ ಏನು ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಗಳಿವೆ.

> ಅಂತು ಇಂತು ಪ್ರಾಣತಂತು ಹೆಣೆಯುತಿತ್ತು ಬಾಳಾ
> ಅಲ್ಲು ಇಲ್ಲು ಚೆಲುವು ನಿಂತು ಹಾಕುತಿತ್ತು ತಾಳಾ
> ಬಂತೆಲ್ಲಿಗೆ ? ಕೇಳುತಿದ್ದನೀಯನಂತ ಕಾಳಾ
>
> (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1964:84)

ಕವಿಯ ಪ್ರಾಣತಂತುಗಳಿಂದ ಭಾವಗೀತೆಯ ಸ್ವರೂಪ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ನಿಂತು ತಾಳಹಾಕುತ್ತಿದೆ. ಆದರೂ ಈ ಕವಿತೆಗೆ ಮುಗಿತಾಯವೆನ್ನುವುದು ಇರುವುದರಿಂದ ಅನಂತನಾದ ಕಾಲಪುರುಷ ಎಲ್ಲಿಗೆ ಬಂತು ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅಂದರೆ ಕವಿಯ ಪ್ರಾಣ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾಲ ಇವು ಭಾವಗೀತೆಯ ರೂಪಣದ ಶಕ್ತಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಆದರೆ ಭಾಷೆಗೆ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಭಾವಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಧೈರ್ಯದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪಿಗೆ ಏನು ಅರ್ಥವೆಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಘಟನೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಾಗಲಿ ಸ್ವಾರ್ಥವಾಗಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಒಪ್ಪಬೇಕಾದ ಮಾತೆ. 'ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪಿ'ನ ಅರ್ಥವೇನು ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಸೂರ್ಯೋದಯದ ಅರ್ಥ ಏನು ಎಂದು ಕೇಳಿದಂತೆ. 'ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪು' ಒಂದು ಸಹಜ ವ್ಯಾಪಾರ. ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಉದ್ದೇಶವಾಗಲಿ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಾವಗೀತೆಗೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ ಎಂದರೆ ಅರ್ಥದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸಲಿಲ್ಲ. 'ಗಾರುಡಿಗ' ಎಂಬ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಅಷ್ಟಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜೋರಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲಿನ ಎಂಟು ಸಾಲುಗಳ ವಿವರವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಅರಿತು ಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

> ಇದು ಮಂತ್ರ;ಅರ್ಥಕೊಗ್ಗದ ಶಬ್ದಗಳ ಪವಣಿಸುವ ತಂತ್ರ;
> ತಾನೆ ತಾನೆ ಸಮರ್ಥ ಛಂದ; ದೃಗ್ಗಂಧ-ದಿ-
> ಗ್ಗಂಧ;ಪ್ರಾಣದ ಕೆಚ್ಚು ಕೆತ್ತಿ ರಚಿಸಿದೆ;ಉಸಿರ
> ಹೆದೆಗೆ ಹೊಡಿದ ಗರಿಯು ಗುರಿಯು ನಿರಿಯಿಟ್ಟು ಬರು
> ತಿದೆ ತೂರಿ ಲೀಲೆಯಲನಾಯಾಸ; ಗರುಡನಂ
> ತೆರಗಿ ಬಂದಿತು ಭ್ರಮೆಯೊ? ಹಮ್ಮುದವೊ? ನಂಜೊ, ಮರ

ಣವೊ, ನಿದ್ದೆಯೊ ಮೋಹನವೊ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಕವಿದ
ಮರವೊ ಕನಸೋ ನನಸೋ-ಎಲ್ಲ ಹಾಲೋಹಾಲು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1955:30)

' ಇದು ಮಂತ್ರ ಅರ್ಥಕ್ಕೊಗದ ಶಬ್ದಗಳ ಪವಣಿಸುವ ತಂತ್ರ ' ಯಾಸ್ಕರ ನಿರುಕ್ತಕ್ಕೆ ಭಾಷ್ಯವನ್ನು ಬರೆದಿರುವ ದುರ್ಗಾಚಾರ್ಯ ಒಬ್ಬ ಹಳೆಯ ಋಷಿಯ ಮಾತನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಅನರ್ಥಕಾ ಮಂತ್ರಾ: ಇತಿ" (ಸ್ವರೂಪ;1985:115) ಎಂದರೆ ಮಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನರ ಪ್ರಕಾರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮೂರು: ಮಂತ್ರ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಕಾವ್ಯ . ಈ ಮೂರರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಮಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳೆರಡೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ವಾಗರ್ಥಾವಿವ ಸಂಪೃಕ್ತೌ ವಾಗರ್ಥ ಪ್ರತಿಪತ್ತಯೇ
ಜಗತ: ಪಿತರೌ ವಂದೇ ಪಾರ್ವತೀ ಪರಮೇಶ್ವರೌ

(ಪರಮೇಶ್ವರಭಟ್ಟ;1972:757)

ಪಾರ್ವತಿ ಪರಮೇಶ್ವರರ ಸಂಯುಕ್ತ ಪ್ರತಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ವಾಗರ್ಥಗಳ ಅವಿಭಾಜ್ಯತೆಯ ದರ್ಶನವಾಯಿತು. ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಸಹಿತವಾಗಿರುವುದೆ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಯಿತು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮಂದತರವನ್ನಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಮಂತ್ರ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿದೆ ಎಂದರೆ ಏನು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು? ಬಹುಶ: ಮಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಶಬ್ದ ತನಗಾ ಬೇಕಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮಾಂತ್ರಿಕ ಶಬ್ದ ಸಾರ್ಥವಾಗದೆ ಅರ್ಥವಾಹಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇಕಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪ್ರಕಟನೆ ಕೊಟ್ಟು ತಾನು ನಿರ್ಲಿಪ್ತನಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದ ಕಾಮಧೇನುವಿನಂತೆ ಬೇಡಿದ ವರವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿದೆ.

ನಾಕು ತಂತಿಯಲ್ಲಿಯ ' ಪರಾಶರ ರೂಪಾ'ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕು:

ವಾಸನಾ ನಿರ್ಮಲ ಚರಣಾ
ಪುಂಡರೀಕಾಭರಣಾ
ನಂದಿನೀ ವಸಿಷ್ಠ ಮಾತಾ
ಸ್ವಯಂ ಸುಪ್ರೀತಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1964:42)

ಶಬ್ದ ಇಲ್ಲಿ ವಸಿಷ್ಠಮಾತೆಯಾದ ನಂದಿನಿಯಂತೆ; ಕಾಮಧೇನುವಿನಂತೆ. ಅದು ಬೇಡಿದ ವರಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲದು. ಇದೂ ಕೊಡ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆಯ ಮಾತು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ನಂಬಿಕೆಯ ಬಲದಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮಂತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದರು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದಾಗ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ 'ಅರ್ಥಕೊಗ್ಗದ ಶಬ್ದಗಳ ಪವಣಿಸುವ ತಂತ್ರ'ವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೇಕೆಂದೇ ಕಡಿಮೆಮಾಡಿ ಅದರ ಭಾವಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆ ಅರ್ಥವಾಹಕವಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಾವವಾಹಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೇಡುವುದೆಂದರೆ ವ್ಯಾಪಾರ ಮಾಡಿದಂತೆ. ಅರ್ಥ ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ ಕೂಡ ಇದೆಯಾಗಿದೆ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಬೆಲೆ ಇದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೆಂದು ಹೆಸರು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಒಂದು ಕವಿತೆಯ ಈ ಸಾಲನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು:

ನಾನೀನ ನುಡಿ ನುಂಗಿ ತಾನೀನ ತಾನೆ ತಾ

ತಾನಾಗಿ ತನನನನ ಬಂಧಾಂಗ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1975:54)

ಇಂಥ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ?ನಾವು ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಅರ್ಥದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಅರ್ಥ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವಾಗಲಿ ಅಥವಾ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಅರ್ಥವೇ ಆಗಲಿ, ಅದರ ಸ್ವಭಾವ ಅದೇ. 'ನಾನೀನ ನುಡಿ ನುಂಗಿ 'ಎಂಬ ಸಾಲಿನ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಅದರ ಭಾವ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದು. ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ವಶಿಷ್ಠಮಾತೆಯಾದ ನಂದಿನಿಯಂತೆ. ಬೇಡಿದರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವಂತಃ ಭಾವವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಅಪೇಕ್ಷಿತವಾಗಿರುವುದು ಈ ಭಾವ.

'ತಾನೆ ತಾನೆ ಸಮರ್ಥ ಛಂದ 'ಕವಿತೆಯ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಮಾತು. ಕವಿತೆಯ ಛಂದೋರಚನೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದರೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕವಿ ದಕ್ಷನಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದಿಷ್ಟೇ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. 'ಸಮರ್ಥ' ಎಂದರೆ ಅದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಛಂದಸ್ಸು ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಛಂದಸ್ಸು ತಾನಾಗಿಯೇ ಬರಬೇಕು ವಿನ:ಬಲಾತ್ಕಾರದ ರಚನೆಯಾಗಬಾರದು. 'ಸಖೀಗೀತ' ದಲ್ಲಿಯ ಈ ಸಾಲುಗಳು ಇದೇ ಮಾತನ್ನೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಪಾದ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಪದ ಕೊಡಿ ಬರುವಾಗ
ಯಾರಾರೆ ಗುರು ಲಘು ಎಣಿಸಿದರೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1975:12)

ಛಂದೋ ರಚನೆ ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವಿನ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಆಶಯ ಇಲ್ಲಿದೆ. "ದೃಗ್ಬಂಧ-ದಿಗ್ಬಂಧ" ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣುಕಟ್ಟು. ದಿ. ಶಂ. ಬಾ. ಜೋಶಿಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ 'ಯಾತು ವಿದ್ಯೆ ಅಥವಾ ಇಂದ್ರಜಾಲ'.ಬಹುಶ:ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾಟಗಾರಿಕೆಯ ಅಂಶ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯವೂ ಇದಕ್ಕೆಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಬಹುಶ:ಇದನ್ನೇ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಚಮತ್ಕಾರ ಎಂದು ಕರೆದಿರಬೇಕು. ದಿಗ್ಬಂಧನದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆಯೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

'ಪ್ರಾಣದ ಕೆಚ್ಚು ಕೆತ್ತಿ ರಚಿಸಿದೆ'(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1955:30)ಈ ಮಾತಿಗೂ 'ಭಾವಗೀತೆ'ಯಲ್ಲಿಯ'ಅಂತು ಇಂತು ಪ್ರಾಣ ತಂತು ಹೆಣೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಬಾಳಾ'(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;(1966:89)ಎಂಬ ಮಾತಿಗೂ ಅಂತರವೇನಿಲ್ಲ. ಕವಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಭಾಷೆಯನ್ನು. ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಉಸಿರು. ಕವಿಯ ಉಸಿರು ಶಬ್ದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಆವಿಷ್ಕಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದರಿಂದ ಅವನ ಪ್ರಾಣದ ಕೆಚ್ಚು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದದ್ದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ.

'ಉಸಿರ ಹೆದೆಗೆ ಹೂಡಿದ ಗರಿಯು ಗುರಿಯ ನಿರಿಯಿಟ್ಟು ಬರುತಿದೆ ತೂರಿ ಲೀಲೆಯಲನಾಯಾಸ'-ಈ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಮಾ ಯೋಜನೆ ಬಹಳ ತೊಡಕಿನದಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದಗಳೆಂದರೆ ಹೆದೆಗೆ ಹೂಡಿದ ಬಾಣದಂತೆ. ಬಾಣದ ಗತಿ ಸುಸೂತ್ರವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ`ಗರಿ' ಇರಬೇಕು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಒಂದು ಕವನ ಸಂಕಲನದ ಹೆಸರು ಗರಿ. ಗರಿ ಎಂದರೆ ಹಕ್ಕಿಯ ಮೈಬದುಕು. ಅವು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹಾರಲೆಂದೆ. 'ಹಾರಲೆಂದೆ ಹುಟ್ಟಿದಾಹಕ್ಕಿ ಮೈಯ ಗರಿಗಳು' (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1973:178). ಆದರೆ ಗರಿ ಬಾಣದ ಜೊತೆಗೆ ಹಾರಿದಾಗಲೇ ತನ್ನ ಗುರಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗುರಿ ಇರುವುದು ಒಂದು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಪ್ರಯೋಜನ. ಮುಂಡಕೋಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಭಕ್ತನಾದವನು-

ಪ್ರಣವೋ ಧನು;ಶರೋ ಹ್ಯಾತ್ಮಾ

ಬ್ರಹ್ಮ ತಲ್ಲಕ್ಷ್ಯ ಮುಚ್ಯತೇ
ಅಪ್ರಮತ್ತೇನ ವೇದ್ಧವ್ಯಂ
ಶರವತ್ತನ್ಮಯೇ ಭವೇತ್

(ಪೂರ್ಣಪ್ರಜ್ಞ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ;1988:230)

ಎಂಬ ಮಾತಿದೆ. ಬಾಣಕ್ಕಿರುವುದು ಗುರಿಯ ಧ್ಯಾನ. ಅದರಂತೆ ಭಕ್ತನಾದವನಿಗೆ ಪರಮಾತ್ಮನ ಧ್ಯಾನ. ಕಾವ್ಯದ ಗುರಿಯು ಅಂಥದೆ ಎಂಬ ಧ್ವನಿ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಬಾಣದ ಪ್ರತಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆಯೂಇದೆ. ಈ ಮಾತು ಭಾವಗೀತೆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ 'ವಜ್ರ ಮುಖವ ಚಾಚಿ ಮುತ್ತುತ್ತಿತ್ತು ಹೂವ ಹೂವ' (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1964:84). ಹೂವನ್ನು ಕೊಂದು ಹಣ್ಣನ್ನು ಬದುಕಿಸುವ ತುಂಬಿಯ ಹಿಂಸೆಯಂತೆ ಕಾವ್ಯದ ಹಿಂಸೆಯು ಅಂತಿಮ ಪ್ರಯೋಜನದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಬೇಕು.

'ಗರುಡನೆಂತೆರಗಿ ಬಂದಿತು' ಗರಿಯ ಪ್ರತಿಮೆ ಗರುಡನ ಪ್ರತಿಮೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯೋದ್ಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಾವ್ಯ ಮೃತಕ್ಕೆಹಾರುವ ಗರುಡ (ಬೇಂದ್ರೆ ; 1974:84) ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಗರುಡ ದೇವತೆಗಳ ಮಿತ್ರನಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಅಮೃತವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವನು. ಅವನಿಗೂ ಅವನ ಭಾಗಾದಿಗಳಾದ ಹಾವುಗಳಿಗೂ ಆಜನ್ಮ ವೈರ. ಹಾವು ಅಸೂಯೆ, ಸೃಷ್ಟಿ ವಿರುದ್ಧವಾದ ತತ್ವ. ಅಸೂಯೆ ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥವೇ ಸೃಜನಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆಂದರ್ಥ. ಗರುಡ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಸೃಜನಶಕ್ತಿ ಉಳ್ಳವನು. ಅವನ ಕೊಲೆ ಕೂಡ ದೇವರ ಕೊಲೆಯಂತೆ ಸೃಜನಶಕ್ತಿ ಉಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಗರುಡನೆಂತೆರಗಿ ಬರುವದೆಂದರೆ ಕೊಲ್ಲುವುದಕ್ಕೂ ಕಾಯುವುದಕ್ಕೂ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. "ಭ್ರಮೆಯೊ ? ಹಮ್ಮದವೋ ? ನಂಜೋ ಮರಣವೋ ನಿದ್ದೆಯೊ ಮೋಹನವೋ ಎಚ್ಚರಕೆ ಕವಿದ ಮರೆವೊ ಕನಸೋ ನನಸು" (ಅಂಬಿಕಾತನಯ್ಯದತ್ತ ; 1955:30). ಗರುಡನ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾದ ಎರಗುವಿಕೆಯಿಂದ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮದ ವರ್ಣನೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುವುದೆಂದರೆ ಹೀಗೆಯೇ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರಬೇಕು. ಜೀವನವನ್ನು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಲಾಗದ ಸತ್ಯ ಸತ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ. ಸತ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ವಿಷದ ಪರಿಣಾಮ ಎರಡೂ ಒಂದೇ. ನಿದ್ದೆಯನ್ನು ಯಾರೂ ಕೈಮಾಡಿ ಕರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ನಿದ್ದೆಯರಗಿದರೆ ಅದರಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯು ಇಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಸತ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಅನೇಕ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರ ವಿವರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

೪

ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲ ಕವಿಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಬಂದ ಹೊಸ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಕೋಲರಿಜ್ Imagination ದ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ It is a cretive faculty of mind ಎಂದೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೋಲೆರಿಜ್‌ನ ಸಮಕಾಲೀನರಾಗಿದ್ದ ಕೆಲ ಜರ್ಮನ್ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿತೆ ಕೂಡ ಜೀವವುಳ್ಳ ಒಂದು ಸೇಂದ್ರೀಯ ಘಟಕ ಎಂಬ ವಿಚಾರವೇ ಹೊಸದಾಗಿದೆ. Imagination ಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದ ಇದೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು "ಪ್ರಜ್ಞಾ ಯಾ ನವನೋನ್ಮೇಷಶಾಲಿನಿ ಪ್ರತಿಭಾಮೃತಾ" (ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯಾ ; 1992:121) ಎಂದ್ಮ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಶಕ್ತಿಗೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಕೋಲ್‌ರಿಜ್‌ನ ವಿಚಾರಪ್ರಣಾಲಿಗೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರವಾಗುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಯದುನ್ಮೀಲನ ಶಕ್ತ್ಯೈವ ಜಗದುನ್ಮೀಲ ತೀಕ್ಷ್ಣಾತ್

ಸ್ವಾತ್ಮಾಯತನವಿಶ್ರಾಂತಾಂ ತಾಂ ವಂದೇಪ್ರತಿಭಾಂ ಶಿವಾಂ

(ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ; 192:121)

ಪ್ರತಿಭೆ ಕಣ್ಣು ತೆರೆದರೆ ಮಾತ್ರ ಜಗತ್ತು ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯಬಲ್ಲುದು. ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಂಡ ಜಗತ್ತು ಹೊಸದಾಗಿ ಇರಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸೃಜನಶಕ್ತಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಸೃಜನಶಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳೆಲ್ಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕವೇ ಬಂದವುಗಳಾಗಿವೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹಲವಾರು ಕಡೆಗೆ ಈ ಸೃಜನಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಗಾಯತ್ರಿ ಸೂಕ್ತ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೃಜನಶಕ್ತಿಯ ಸ್ತುತಿಯಾಗಿದೆ.

ಕೀಟ ಕೀಟದಲಿ ಮಾಡಮಾಡಿ ಹಲಚೆಲವು ತೂರಿದಾಕೆ
ಪಶುವಿನಿದಿರು ಮರಿದೂಡಿ ಮೋಡಿಯಲಿ ಒಲವ ಹೀರಿದಾಕೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1946;50)

ಎಂಬಂಥ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವನವನ್ನು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿಸುವ ಸೃಜನಶಕ್ತಿಯ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ.

ಕವಿತೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಎರಡು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಮೊಲನೆಯದು 'ಕುದುರಿಯವರ ಕಿವಿಮಾತು', ಎರಡನೆಯದು 'ಮೀನಕೇತು'

'ಕುದುರಿಯವರ ಕಿವಿಮಾತು' ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ನೈಜ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತು. ಕವಿ ತನ್ನ ಕವಿತೆಯ ಮೂಲಕ ಸ್ವಾನುಭವವನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ನಿಯಮವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ತನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯ ಪಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದದ್ದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಕೆಲಸ ಅಷ್ಟೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯ ಅರ್ಥ ಕವಿಗೂ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಏನೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಒಬ್ಬ ಹಳ್ಳಿಯ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳ ಹತ್ತಿರ ಕುದುರೆ ಏರಿ ರಾಜಕುಮಾರನೊಬ್ಬ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ತಂದದ್ದು ಏನು ? ಎಂದು ಕೇಳಿ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಈ ಮಾತುಗಳಿವೆ.

ಮೈಗೊಂದು ಉಸಿರು ಕೊಟ್ಟರು
ಉಸಿರಿಗೊಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟರು
ಹೆಸರಿಗೊಂದು ಕುಸುರು ಕೊಟ್ಟರು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1962:31)

ಕಾವ್ಯ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಉಸಿರ ತಿರುಳಾಗಿ ಇರುವ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥ ಸುಂದರವಾಗುವಂತೆ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಕುಸುರು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಕೆಲಸ. ಉಸಿರಿಗೊಂದು ಹೆಸರು ಕೊಡುವುದೆ ಕಾವ್ಯದ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ.Language is fossil poetry ಎಂದು ಎಮರ್ಸನ್ ತನ್ನ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಪಳೆಯುಳಿಕೆ ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದಂತಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆ ಪಳೆಯುಳಿಕೆ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ನಿತ್ಯ ಉಪಯೋಗದಿಂದ ಸವಕಳಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾವ್ಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ಸಂಜೀ ಮುಂಜಾನೆ ನಾವು
ಎಂದಾರ ಒಂದು ದಿನ
ಅಲಕ್ಷಂತ ನಿಮ್ಮ ಮುಂದ
ಬರತೇವಿ ಆವಾಗ

ಬೊಗಸೆ ತುಂಬ ಭಕ್ತೀ ಹಿಡಿದು
ಆಗಸಿ ಬಾಗಿಲ್ಗೆ ನಿಂದ್ರು
ಕುದರೀಯವರು ಅಂದ್ರು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1962:31)

ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಪಾತ್ರ ಏನೆಂಬುದು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಕವಿಗೂ ಪ್ರತಿಭೆಗೂ ಇರುವ ದೂರದ ಸಂಬಂಧ. ಅನುಗ್ರಹೀತನಾದರೆ ಅವನು ಕವಿ, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವನು ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ.

ಈ ಕವಿತೆಯಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುವ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಎನ್ನಬಹುದಾದ -ಇದೂ ಕೂಡ ಒಂದು ಜಾತಿಯ ಕಾವ್ಯವವನ್ನು ಮಾತ್ರ -ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ. ಭಾವಗೀತೆ ಮೂಲತಃ ಒಂದು ಹಾಡು. ಹಾಡಿನ ಸತ್ವ ಕೇವಲ ಭಾಷೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಭಾಷೆಯೊಡನೆ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಹಾಡಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಗಮ್ಯವಾದದ್ದು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಭಾಷೆ ಕೂಡ ಬುದ್ಧಿಗಮ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು.

ಚಾರೀಕಾಯಿ ಕೂಡ ಬಾರಿಕಾಯಿಯ ಇಟ್ಟೆ
ಬಟ್ಟಲ ತುಂಬದೆ ಚಂದುಮಾಮಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1966:59)

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಚಂದುಮಾಮಾ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಈ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳು ಆ ಕವಿತೆಯ ಪಲ್ಲವಿಯಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ಅರ್ಥ ಏನೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಚಂದಪ್ಪ ಚಂದಪ್ಪ ಚಾರೀಕಾಯಿ, ಬಟ್ಟಲ ತುಂಬ ಬಾರಿಕಾಯಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ರಮಿಸಲು ಚಂದ್ರನನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಹೇಳುವ ಒಂದು ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಹಾಡು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಸಾಲುಗಳ ಅರ್ಥವೇನೆಂದು ಕೇಳುವುದೇ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿ ಚಂದ್ರನ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಚಂದ್ರನ ಆಕಾರ ಬೆಳ್ಳಿಯ ಬಟ್ಟಲನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿರುವುದು ಧಾಟಿಯದೇ ಹೊರತು ಭಾಷೆಯದಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಹಲವಾರು ಪ್ರಣಯ ಕವಿತೆಗಳು ಇಂಥ ಹಾಡುಗಳಾಗಿವೆ.

ಆದರೆ ಕವಿತೆ ಈ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲುದು. ಹಾಗೆ ಬೆಳೆದಾಗ ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತತ್ವಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಮೇಳವಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಾವ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಮೀನಕೆತು' ಕವಿತೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ಕವಿತೆಯ ಹೆಸರು ಮೀನಕೇತು, ಕಾಮ ಮೀನ ಧ್ವಜ. ಮೀನ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬದುಕಬಲ್ಲ ಪ್ರಾಣಿಯಾಗಿದೆ.'ಓಂ ಸ್ವಾಗತಮಕ್ಕೆ'ಎಂಬ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಮವೆಂಬ ಅಪ್ಸರೆಯ ಸುಂದರವಾದ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಅಪ್ಸರೆ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವಳೆಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. "ಯಾರೇ ಯಾರೇ ಅಪ್ಸರೇ ನೀರೆ ನೀರನ್ನು ಕಡೆದ ಕಟ್ಟಿದರೆ "? (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1946:7) ಕಾಮವೆಂಬ ಅಪ್ಸರೆಯ ಮೈಯೆಲ್ಲ ನೀರು ಅವಳ ಅವಯವಗಳನ್ನು ಕವಿತೆ ಹೀಗೆ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. "ಮುತ್ತಿನೊಳಿಲ್ಲೋ ಹವಳದ ಸೊಲ್ಲು ಮೀನದ ಕಂಗಳು ಮೈತುಂಬ" (ಅಂಬಿಕಾತನಯ್ಯದತ್ತ ; 1946:8) ಅಂದರೆ ಮೀನಕ್ಕೂ ಕಾಮಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಕವಿತೆಯ ಹೆಸರೇ 'ಮೀನಕೇತು'. ಕವಿತೆಯೆಂದರೆ ಕವಿಯ ಅದಮನೀಯ ಕಾಮದ ಫಲ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಾಮ ಸೃಷ್ಟಿ ತತ್ವವೂ ಹೌದು. ಕವಿತೆಯ ಪ್ರಾರಂಭ ಹೀಗಿದೆ.

ಅರಣಿಗೆ ಅರಣಿ
ಬೆಂಕಿಯ ಕರಣಿ
ಹೊತ್ತಿತು ತಲೆ ಎತ್ತಿ
ಮರೆಯಾತು ದೀಪ
ಮರೆಯದು ರೂಪ

ಬೂದಿಯೊಳೀಬತ್ತಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1961:20)

ಕವಿಯ ಅಜ್ಞಾತ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಮರೆತುಹೋದ ಅನುಭವಗಳು ಕಟ್ಟಿಗೆಯ ತುಂಡಿನಂತೆ ಬಿದ್ದಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತಿಕ್ಕಿದಾಗ ಅರಣಿಯ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಬೆಂಕಿ ಏಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಬೆಂಕಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಜ್ವಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಏನೇನೋ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದೀಪ ಮರೆಯಾದರೂ ದೀಪದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡ ರೂಪ ಮರೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವ ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಬೂದಿ ಹೋಗಿ ವಿಭೂತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಬೂದಿ ಮತ್ತು ವಿಭೂತಿಗಳಲ್ಲಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕೇವಲ ಭಾಷಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ. ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ಎಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವ. ಕಾವ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬೆಳಕಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಗುಣವಿದೆ. ಆ ಗುಣವೆಂದರೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಾವು.

ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಮುಂದಿನ ಮೂರು ನುಡಿಗಳು ಪ್ರಳಯದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಳಯದ ಎದಿ ಮ್ಯಾಲೆ
ಆಲದ ಎಲೆಯೋ
ಬಾಲ ಮುಕುಂದಾನೋ
ಅಚ್ಚಿನ ಒಳಗ
ಮೆಚ್ಚಿನ ಮೂರ್ತಿ
ಹಡೆದವರ ತಿಂದಾನೋ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1961:20)

ಆಲದ ಎಲೆಯ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿದ ಬಾಲಮುಕುಂದನಿಗೆ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಿಲ್ಲ. ಅವನು ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ಪ್ರಳಯದಿಂದ. ಮೆಚ್ಚಿನ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಎರಕ ಹೊಯ್ದು, ಪಡಿಯಚ್ಚು ಇದೆ ಎಂದರೆ ಇದೆ, ಇಲ್ಲವೆಂದರೆ ಇಲ್ಲ. ಬಾಲಮುಕುಂದ ಹಡೆದವರನ್ನು ತಿಂದು ಹುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ.

ಅಮಾಸೀ ರಾತ್ರೀ
ರತಿರಹಿತ ಧಾತ್ರಿ
ಕಾಣದಾದನೊ ಕಾಮಾ
ಕುಡಗೋಲಿನಿಂದಾ
ಕೊಯ್ದಾನೊ ಕೊರಳಾ
ಬದಿಗಿಯಾ ಚಂದ್ರಮಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1961:20)

ಶಿವನ ಕಣ್ಣಿನ ಉರಿಯಿಂದ ಸುಟ್ಟು ಹೋಗಿದ್ದ ಕಾಮ ಮತ್ತೆ ಮೀನದ ಹೊಟ್ಟೆಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ರತಿಯ ಕೈಗೆ ಸಿಗುತ್ತಾನೆ. ಬಹಳ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಈ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರತಿಮೆ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಿಗೂ ಮಕ್ಕಳಿಗೂ ಇರಬಹುದಾದ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ಹಾಗಿ ಬೇರೊಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಈ ನುಡಿಯಲ್ಲಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರತಿಮೆ ಎಂದರೆ ಅಮವಾಸ್ಯೆಯ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದಂತೆ ಹುದುಗಿರುವ ಬೆಳಕಿನ ಬೀಜದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಬಂದ ಬದಿಗೆಯ ಚಂದ್ರಮನದು ಕತ್ತಲೆಗೂ ಬೆಳಕಿಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧ ?

ಬುಸು ಬುಸು ನಾಗಾ
ಹೆಣ ಕುಣಿವ ಜಾಗಾ
ಕೊಳ್ಳಿಯ ಮಿಂಚಾಟೋ
ಹುಚ್ಚರ ಹಾಂಗಿತ್ತು
ಎಚ್ಚರದರಿವು
ನೆನಪೆಲ್ಲಾ ಈಟೀಟೋ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1961:20)

ಜರ್ಮನ್ ಕವಿ ಹಾಲ್ಡರ್ಲಿನ್ ಸಾಯುವ ಮುನ್ನ ಹುಚ್ಚನಾಗಿದ್ದ. ಆದರೆ ಆ ಹುಚ್ಚಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ. ಹಾಗೆ ಬರೆದ ಒಂದು ಕವಿತೆ "Conciliator who had never believed" ಒಂದು ಅರ್ಧ ಸಾಲಿನಿಂದ ಮುಗಿತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. "But what remains is brought about by poets" ಹುಚ್ಚುತನದ ಅರಿವಿನಿಂದ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಕವಿತೆ ಇದಾಗಿದೆ. ಆ ಕವಿಯ ವಿವೇಕ ಮತ್ತು ಜಾಣತನಗಳು ಹಾಳಾಗಿ ಹೋದ ಮೇಲೆಯೇ ಇಂಥ ಅರಿವು ಹುಟ್ಟುವುದು.

ಕಾವ್ಯದ ಸೃಜನ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ರಿಕ್ತತೆಯನ್ನು ಈ ನುಡಿಯಲ್ಲಿಯ ಸ್ಮಶಾನದ ಚಿತ್ರ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಡಬ್ಲ್ಯು.ಬಿ.ಏಟ್ಸ್‌ನ "The rag and bone shop of our hearts" ಎಂಬ ಸಾಲು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಮುಂಗಾರ, ಹನಿಗೆ
ಅರಳಿತ್ತು ಮಣ್ಣೂ
ಹೊಡೆದಾಯ್ತು ನೇಗಿಲಾ
ತಾವರಿ ಹೊಕ್ಕಳಾ
ಹೊಕ್ಕಿತ್ತು ಭ್ರಮರಾ
ಇಕ್ಕಿತ್ತು ಬಾಗಿಲಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1961:21)

ಇಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ರತಿ ವಿಷಯಕ ಪ್ರತಿಮೆ. ಮಳೆಗೆ ಅರಳಿದ ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ನೇಗಿಲ ಹೊಡೆಯುವುದು, ತಾವರೆಯ ಹೊಕ್ಕಳನ್ನು ಭ್ರಮರ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು, ಈ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಕಾಮ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಸೃಜನ ವ್ಯಾಪಾರ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧವಾದ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಕ್ರಿಯೆ.

ಮುದ್ದಿನಾ ಮುದ್ರೀ
ಒತ್ತೀಸಿ ತಂದ್ರೀ
ಯಾಕಕ್ಕಾ ಈ ವಾಲಿ
ತೊಟ್ಟಿಲವಾಗಿ
ತೂಗುವದವ್ವಾ
ತುಂತುಂಬಿ ಕಣ್ಣಾಲಿ
ಅಂಗಜನಾಗಿ
ತಂಗಿದ್ವಾ ಬಳಿಗೆ
ಸಂಧಿಸಿ ಸಂದರ್ಭಾ
ಮೈತೊರೆದು ಹರಿವಾ
ಕನಸಾಗಿ ಮೆರೆದಾ
ಬೇರ್ಬಿಟ್ಟನಾಗರ್ಭಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1961:21)

ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಮಾಗಮ ಕನಸಿನಲ್ಲಿಯಂತೆ ನಡೆದುಹೋದದ್ದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಂಧನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ರತಿಯ ಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಮದುವೆಯಾಗಲಿ ಬಿಡಲಿ ತಾಯಿ ತಾಯಿಯೇ ಅವಳ ಮೈಯೇ ಕೂಸಿನ ತೊಟ್ಟಿಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಹುಟ್ಟಿದ ಕೂಸು ಸತ್ಯ. ಮದುವೆಯ ಹೊರಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಕೂಸು ಸಹಿತ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಆನಂದವೀಯಬಲ್ಲದು. ಈ ಪ್ರತಿಮೆ ಮುಂದೆ ಕುಂತಿ ಕರ್ಣರ ಪ್ರತಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಗೆ ಪರ್ಯವಸಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ನದಿಯ ತೆರೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸೂರ್ಯನ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಕೂಸನ್ನು ತೇಲಿಬಿಟ್ಟಮೇಲೆ ಜಗತ್ತು ಆ ಕೂಸಿಗೆ ನಾಮರೂಪಗಳನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು. ಗಂಗೆಯ ಪ್ರವಾಹದಂತೆ ಸತತವಾಗಿ ಹರಿಯುವ ಜನಪ್ರವಾಹ ಕವಿತೆ ಎಂಬ ಈ ಕೂಸನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ, ಬೆಳೆಸಬೇಕು ಎಂಬ ಆಶಯ. ಹೀಗೆ ಜನ್ಮ ತಾಳಿದ ಕವಿತೆ ತಾಯಿಯ ಭೌತಿಕವಾದ ಶರೀರವನ್ನು ಮತ್ತು ತಂದೆಯ ಅಂಗಜನಾಗಿ ತಂಗಿದ್ದಾಬಳಿಗೆ ತಂದೆಯ ಅಲೌಕಿಕ ಕಾಂತಿ ಮತ್ತು ತೇಜಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಗುಣ ಮತ್ತು ನಿರ್ಗುಣಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಕವಿತೆಯಿಂದ ಭಾವಗೀತೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಭಾವಗೀತೆ ಕೇವಲ ಗಾಳಿಗುಂಟ ಹರಿದುಬಂದು ಕಿವಿಗೆ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲ ಗೀತವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಹಾಡಿನ ಗುಣವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ದಟ್ಟವಾಗಿ ಕಾಂತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದುಬಂದ ಕವಿತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯಿಂದ ಪಡೆದ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಳ ಪ್ರೀತಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದ ತಂದೆಯಿಂದ ಹರಿದುಬರುವ ಅಲೌಕಿಕತೆ ಇವೆರಡು ಜೀವಂತವಾದ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕ ಹಾಗೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಎರಡೂ ಕೂಡುವಂತೆ ಕೂಡಿಬರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಮಾತೆಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಂಧನಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗದ ಕವಿತೆಯ ಹುಟ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿರುವಂತೆ ಅದರ ಧರ್ಮ, ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳಲಾಗದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಸುಳ್ಳು ಉಪಯೋಗ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಪ್ರತಿವಾದಿಸುವುದೆಲ್ಲ ಸತ್ಯ.

೫

'ಮೀನಕೇತು'ಕವನದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕವಿತೆ ಕೂಡ ಒಂದು ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬ ಅಂಶ. ಆದರೆ ಜೈವಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಕಾವ್ಯದಂತಹ ಶಾಬ್ದಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವೇನು ? ಎನ್ನುವುದು ಇದರಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಗಿಡಕ್ಕೆ ಎಲೆ ಮೂಡುವಂತೆ ಕವಿತೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬರಬೇಕು ಎಂದು ಕೀಟ್ಸ್ ಒಂದು ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಜೈವಿಕ ಸೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೂಪಕದಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದರೆ ತೊಂದರೆ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕವಿತೆ ಕೂಡ ಒಂದು ಜೈವಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದರೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ. ಮಗು ತಂದೆ ತಾಯಿಯ ರಕ್ತವನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದರೆ ಕವಿಯ ಹೃದಯದ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಬರುವ ಕವಿತೆ ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲೇಬೇಕು. 'ಮೀನಕೇತು' ಕವಿತೆ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚನೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಣ್ಣು ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನೊಡನೆ ಕೂಡಿದರೆ ಪುರುಷನ ಸಹವಾಸದ ಫಲವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಕೂಸನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲಾರದೆ ನದಿಯ ತೆರೆಗಳಗುಂಟ ತೇಲಿಬಿಡುವುದು. ಈ ಇಡೀ ವ್ಯಾಪಾರ ತಾನಾಗಿ ಆವಿರ್ಭವಿಸುವ ಒಂದು ಅನೈಚ್ಛಿಕ ವ್ಯಾಪಾರವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಕವಿಗೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಒಂದೇ ಬಗೆಯದೆ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಸೂರ್ಯಪಾನ' ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ 'ನೃತ್ಯಯಜ್ಞ 'ಎಂಬ ಕವಿತೆ ಇದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ದೊರಕುತ್ತದೆ.

> ಗಿರಿಶಿಖರದಿ ಶಿಖೆಯನೆತ್ತಿ ಶಿಖಿಯ ಕೇಕೆ ಕರೆವುದು
> ಮೋಡ ಬಂತು ಮಿಂಚಿತಂತು ಗುಡುಗು ಮಳೆಯು ಬರುವುದು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1969:29)

ನವಿಲು ಕವಿಯ ಸೃಜನಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ. ಬೆಟ್ಟದ ನೆತ್ತಿಯಮೇಲೆ ನಿಂತುಕೊಂಡು ಕೇಕೇ ಹಾಕಿ ಮಳೆಯನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತಿದೆ. ನವಿಲು ಕರೆದರೆ ನವಿಲಿನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿಯ ಅಭೀಪ್ಸೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಮಳೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಮಾಯೋಜನೆ ಸಂಶಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವಷ್ಟು ಸೋದ್ದಿಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದರೆ ನವಿಲಿನ ಕರೆಗೂ ಮಳೆಯು ಸುರಿಯುವುದಕ್ಕೂ ಏನು ಸಂಬಂಧ ? ನವಿಲಿನ ಕೇಕೆಯನ್ನು ಶಬ್ದರೂಪದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿ 'ಮೋಡ ಬಂತು ಮಿಂಚಿತಂತು ಗುಡುಗು ಮಳೆಯು ಬರುವುದು' ಅಭೀಪ್ಸೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವತೆಯಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವಷ್ಟು ನವಿಲಿನ ಕರೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆಯೇ ? ಇಂಥ ಸಂಶಯಗಳನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ನವಿಲು ತನ್ನ ಸೊಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುತ್ತದೆ.

ಜಗವೆಲ್ಲವು ಮೊರೆಯಿಡುತಿರೆ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದೆ ಕೇ ಕೀ
ಸಖಿ ಸಂಮುಖ ಸಲ್ಲೀನತೆಯಲಿ ಏಕಾಕಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1969:29)

ಈ ಪ್ರತಿಮೆ ನವಿಲಿನ ಸೃಷ್ಟಿಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನವಿಲು ಕುಣಿಯುವುದು ತನ್ನ ಸಖಿಯನ್ನು ಒಲಿಸಲು; ಮಳೆ ತರಿಸುವುದಕ್ಕಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಳೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಮಳೆಯ ತಾಳ ಲಯಗಳು ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಬರಲಿಹ ಬೆಳೆ ಪಯರಿನಲ್ಲಿ ಕುತುಕದಿಂದ ಕುಣಿವುದೋ
ಋತುರಾಜನ ಋತಜಾತದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಋಣವಿದೋ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1969:29)

ಮಳೆಯಾಗುವುದು ಭೂಮಿ ಫಲವತ್ತಾಗಿ ಬಿತ್ತಿದ ಬೀಜವನ್ನು ಬೆಳೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಾರ ವಿಚಾರವಿಲ್ಲದೆ ನಡೆಯುವಂತಹುದು. ಇದು ಅವಿಚಾರಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯದು ಇದೆ, ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಇದೆ, ಬಿತ್ತಿದ್ದೆಲ್ಲ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ, ಬೆಳೆದದ್ದು ಕೆಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಅನ್ನ ಅನ್ನ ಬುಸುಗುಡುತಿದೆ ಮಾನವನಾಗರವು
ತೆರತೆರೆಯಲಿ ತೆರೆಯಿತು ನವದು:ಖದ ಸಾಗರವು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1969:29)

ಅಂದರೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಿದ್ದಲ್ಲಿ ಸುಖ-,ದು:ಖ. ಒಳಿತು-ಕೆಡಕು, ಒಳ್ಳೆಯತನ-ದುಷ್ಟತನ ತಾನಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಬರುತ್ತದೆ.

ಜೈವಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕವಿತೆ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಮಹತ್ವದ ತಿರುವನ್ನು ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು:

ಶಿಖೀ ಶಿಖೀ ಸಹಸ್ರನಖೀ ವರ್ಷಾ ವೀಣೆಯನೆ
ಬಾಜಿಸಿ ಪರ್ಜನ್ಯವ ಕರೆ ಅಂತರ್ಜ್ಞಾನಿಯನೆ
ಕಣ ಕಣದಲಿ ಕಣ್ ಕುಣಿಯಲಿ ಪರಮೇಷ್ಠಯ ಕಂಡು
ಸಾಮುಷ್ಟಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸುಖವುಂಡು
ಐಕ್ಯಸಮುದ ಠಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುವಿಧು ಉದ್ದೀಪ್ತ
ಆ ತುರಾಯಿ ಕುಣಿಸಿ ಕುಣಿ, ಓ ಪ್ರಾಜ್ಞಾ ಸುಪ್ತಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1969:30)

ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಮಾರಚನೆ ಬಹಳ ತೊಡಕಿನದಾಗಿದೆ. 'ಶಿಖಿ'ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ನವಿಲು ಮತ್ತು ಅಗ್ನಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ನವಿಲಿನ ಕುಣಿತ ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆಅದು ಕೇವಲ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನವಿಲಿನ ಕುಣಿತ ನೃತ್ಯ ಯಜ್ಞವಾದರೆ ಅದು ಸತ್ಯ ಸಂಕಲ್ಪದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನವಿಲು ತನ್ನ

ಸಾವಿರ ಉಗುರುಗಳಿಂದ ವರ್ಷಾವೀಣೆಯನ್ನು ಬಾರಿಸಿ ಪರ್ಜನ್ಯವನ್ನು ಕರೆದರೆ ಆಗ ಸುರಿಯುವ ಮಳೆ ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಹೌದು, ಯಜ್ಞವೂ ಹೌದು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಕಣ ಕಣದಲ್ಲಿ ಪರಮೇಷ್ಠಿ(ಬ್ರಹ್ಮ) ಯನ್ನು ಕಂಡು ನವಿಲಿನ ಕಣ್ಣು ಕುಣಿಯುತ್ತದೆ. ನವಿಲು ತಾನು ಒಂದೇ ಇದ್ದರೂ ಬಹಳಷ್ಟು ಹೆಣ್ಣು ನವಿಲುಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಪೌರುಷ ಜಾಗ್ರತವಾಗಬೇಕು. ಪೌರುಷದಿಂದ ಕುಣಿಸಿದ ತುರಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಸುಪ್ತ ಕಾಣಬೇಕು."ಪ್ರಾಜ್ಞ ಮತ್ತು ಸುಪ್ತರು, ಸುಷುಪ್ತಿ ಮತ್ತು ತುರಿಯಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯ ಪುರುಷರು"(ಮಾಂಡೂಕ್ಯೋಪನಿಷತ್ತು).

ಪುರುಷನಿದಿರು ಪ್ರಕೃತಿ ಕುಣಿವುದೆಂದು ಸಾಂಖ್ಯಸೂತ್ರ
ಪ್ರಕೃತಿ ಸಾಕ್ಷಿ ಪುರುಷ-ನಾಟ್ಯ ನವೋನವ ವಿಚಿತ್ರ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1969:30

ಸಾಂಖ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಕೃತಿ ನಟಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಪುರುಷ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಪುರುಷನ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶದಂತೆ ಪ್ರಕೃತಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಜ್ಞನಾದ ಪುರುಷ ಕುಣಿದರೆ ಪ್ರಕೃತಿ ಮೂಕಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕವಿಯಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಜ್ಞಪುರುಷ ಎಚ್ಚರವಾಗಬೇಕು. ಬೇಸಗೆಯ ಬಿಸಿಲು ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿದರೆ ಮಳೆಯನ್ನು ಕರೆತರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಜೀವನ ಪ್ರಾಜ್ಞ ಜೀವನವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಹಾರೈಕೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಕಥೆಯ ತೊಡಕಿನಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಭಿನ್ನವಾದರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ನಿಬಿಡತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ಕಾವ್ಯ. ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕವನಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. 'ಅನ್ನಾವತಾರ', 'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ', 'ಮಕ್ಕಳಿವರೇನಮ್ಮಾ,' 'ಮಣ್ಣಿನ ಮಕ್ಕಳು' ಇಂತಹವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿದ ಕವಿತೆಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಇಂಥ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಗುಣದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನಜಾತಿಯ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಗುಣಮಟ್ಟಕ್ಕೂ ಬಹಳ ಅಂತರವಿದೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕವಿತೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿವೆಯಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರಖರವಾದ ಮೇಧಾವಿತನವೆಂದೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಒಲಿಯುವುದು ಇಂಥ ಇತಿಹಾಸ ದ್ರವ್ಯಕ್ಕಲ್ಲ. ನಾಕುತಂತಿಯಲ್ಲಿಯ 'ಪರಾಶರ ರೂಪಾ'ಎಂಬ ಕವಿತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಕವಿತೆಯ ಹೆಸರು 'ಪರಾಶರ ರೂಪಾ' ಎಂದಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ವಾಗ್ದೇವತೆಯ ನಾಲ್ಕು ರೂಪಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದರು. ಪರಾ, ಪಶ್ಯಂತಿ, ಮಧ್ಯಮಾ ಮತ್ತು ವೈಖರೀ-ಇವೇಆ ನಾಲ್ಕು ರೂಪಗಳು. ಪರಾ ವಾಣಿಯ ಸ್ಥಾನ. ನಾಭಿ ಮೂಲದೊಂದಿಗೆ ಅದು ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅದು ಮೌನವಲ್ಲ. ಪಶ್ಯಂತಿ ವಾಣಿ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವುದು. ಕಂಠದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಮಧ್ಯದ ವಾಣಿ ನಾದಮಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವಂಥದು. ವೈಖರಿ ಮನುಷ್ಯ ನಾಲಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವಂಥದು.ಈ ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲ ಭಾಗ ಪರಾವಾಕ್ಕಿನ ವರ್ಣನೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪರಾ ಬಾಣದಂತೆ ನೇರವಾಗಿ ತನ್ನ ಗುರಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಚೇತನ ಮತ್ತು ಅಂತ: ಕರಣಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಶರಣಾಗುತ್ತವೆ.

ಓ ಧರಣೀ ಗಂಧಾ
ಉಸಿರಿಗೆ ಆಲಂದಾ
ವಾಸನಾ ನಿರ್ಮಲ ಚರಣಾ
ಪುಂಡರೀಕಾಭರಣ
ನಂದಿನಿ ವಸಿಷ್ಠ ಮಾತಾ
ಸ್ವಯಂ ಸುಪ್ರೀತಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1964:42)

ಪರಾವಾಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ತೊಯ್ದ ನೆಲದ ವಾಸನೆಯಂತೆ ಹಿತವಾಗಿರಬಲ್ಲದು. ವಾಕ್ ಕಾಮಧೇನುವಿನಂತೆ ಬೇಡಿದ್ದನ್ನು ಕೊಡುವ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವಳು. ಇಲ್ಲಿಯ ರೂಪ ಕಾಮಧೇನುವಿನದು. ವಾಗ್ದೇವತೆಗೆ ಮಣ್ಣಿನ ವಾಸನೆ ಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಮಣ್ಣನ್ನು ಮೂಸುತ್ತಾ ಬರುವ ಗೋವಿನಂತೆ ವಾಕ್‌ಶಕ್ತಿ ಬರುವುದು.

ಜನನೀ-ಜನಕಪ್ರಾಯಾ
ವಿದೇಹ ನಿರಪಾಯಾ
ಸಾಧನೆಗಾಯುರ್ದಾಯಾ
ಕರುಣಿಸೆ ಉತ್ತರಣೀ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1964:42)

ಮಾತು ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳು ಜಗತ್ತಿನ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಂತೆ. ಪಾರ್ವತಿ ಪರಮೇಶ್ವರರಂತೆ ಕೂಡಿ ಇರುತ್ತದೆಂಬ ವಿಚಾರ ಕಾಳಿದಾಸನಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ವಾಗ್ದೇವತೆ ತಂದೆ ತಾಯಿ ಇಬ್ಬರು ಹೌದೆಂದು'ಜನನಿ ಜನಕ ಪ್ರಾಯಾ' ಎಂಬ ಸಮಾಸದಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ' ವಿದೇಹ ನಿರಪಾಯಾ' ಎಂಬ ಮಾತಿನ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಸರಳವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಜನ್ಯಜನಕ ಶಬ್ದದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ವಿದೇಹ ಶರೀರ ಮತ್ತು ಆತ್ಮ ಇವುಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಮಿವಂಶದ ವಿದೇಹ ರಾಜನ ಕಥೆ ಅರ್ಧವಾಗಿದ್ದದ್ದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುವ ಕೃತಿ ಇದು.

ಶರಧನು ರೂಪಾ ವಾಣಿ
ಪಶ್ಯನ್, ಪಶ್ಯನ್‌ಯ ಶ್ವಸನ್, ಜಿಘ್ರನ್
ಕ್ಲೀಂಕರಿ ಸುತ್ರಾಣಿ
ಶಬ್ದ ಬ್ರಹ್ಮನ ರಾಣಿ
ಛಂದೋ ಗಮಕಚ್ಛಾದನೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1964:42)

ಮೊದಲು ಶರರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ವಾಣಿ ಈ ಶರಧನು ರೂಪವಾಗುವುದು. ನಾದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಪೂರ್ಣ ಶಬ್ದಗಳ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿರಬಹುದು. ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣಗಳು ಕೈಗೆ ಬಂದಾಗ ಬೇಟೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಸಹಜವಾಗುತ್ತದೆ. ನೋಡುವುದು, ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಉಸಿರಾಡುವುದು. ವಾಸನೆ ನೋಡುವುದು, ಇವೆಲ್ಲ ಬೇಟೆಗಾರನ ಸಾಧನಗಳು. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ವರ್ಣನೆ ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಗ್ದೇವತೆಯನ್ನು 'ಧೀವರಿ' ಮತ್ತು 'ನಿಷಾದಿನಿ'ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇದರ ಅರ್ಥ ಮಾತಿನದೇವತೆ ಮೀನುಗಾರ್ತಿ ಮತ್ತು ಬೇಟೆಗಾರ್ತಿ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಇಲ್ಲಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಅರಣ್ಯದ್ದು, ಹಾಗೆಂದು ಇದು ಅನಾಗರಿಕವಾದ ಬರ್ಬರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಅರಣ್ಯಕವೆಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪಶುಗಳೆಂದು ಪಾಶದಿಂದ ನಿಗ್ರಹಿಸುವುದು ಕೂಡ ಭಾಷೆಯ ಕೆಲಸ. ವೇದದದಲ್ಲಿಯ ಅಂಭೃಣಿ ಸೂಕ್ತದಲ್ಲಿಯ ವರ್ಣನೆ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದೆ.

ಅಹಂರುದ್ರಾಯ ಧನುರಾತನೋಮಿ ಬ್ರಹ್ಮದ್ವಿಷೇಶರವೇ ಹಂತವಾವು
ಅಹಂ ಜನಾಯ ಸಮದಂಕೃಣೋಮ್ಯಹಂದ್ಯಾವಾ ಪೃಥವೀ ಆವಿವೇಶ

(ಸಸ್ವರ ವೇದ ಮಂತ್ರಾ ; 1981:361-362)

ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯವೆಂದರೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಹೊಸದಾಗಿಸುವುದು. ಅದನ್ನೇ

ವಿಧಾನವತಿನವತಿ ಯುವತಿ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ವಾಗ್ದೇವತೆಯ ಈ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅಲೌಕಿಕತೆ ಬರುವುದು. ಎರಡೂ ಸೇರಿಕೊಂಡೆ ಮಾತಿನ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶ, ಜೀವನ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುವುದೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬ ಮಾತನಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗಿದ್ದ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನವೆಲ್ಲ ಮಾತನಲ್ಲಿಯ ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಅಲೌಕಿಕಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ನೇಯ್ಗೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡುವದೇ ಆಗಿತ್ತು.

೬

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಜಗತ್ತಿನ ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಹಲವಾರು ಉತ್ತರಗಳು ದೊರೆಯಬಹುದಾದರೂ ಅಂತಿಮವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಯಾವ ಉತ್ತರವು ಇದುವರೆಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಮಾಧ್ಯಮ ಭಾಷೆ, ಭಾಷೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಜಗತ್ತಿನ ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯದ ಭಾಷೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಹತ್ತೆಂಟು ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೂ ಒಂದು ವಿಧಾನವಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ, ಗ್ರಹಿಸಿದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಿದವರ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ಹೇಗೆ ಪರಿಹಾರ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪದರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಅವರ 'ಉತ್ತರಾಯಣ' ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ 'ಛಾಯೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಕವಿತೆಯೊಂದಿದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಹೆಸರು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಒಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸೂರ್ಯನ ಹೆಂಡತಿ ಸಂಜ್ಞೆ ಅವನ ದೇಹದ ತಾಪವನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದೆ ತನ್ನ ಶರೀರದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ತಾನು ತಪಸ್ಸಿಗೆ ಹೊರಟುಹೊದಳು. ಆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದ ಹೆಸರು ಛಾಯೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ದೇವತೆಯ ಹೆಂಡತಿ ಆ ದೇವತೆಯ ಶಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಹೆಂಡತಿ ಎನ್ನುವುದು ದೇವತಾಶಕ್ತಿಯ ಪರ್ಯಾಯ ನಾಮವಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಛಾಯೆ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಸೂರ್ಯನ ಪರ್ಯಾಯ ಶಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಸಂಜ್ಞೆ ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಛಾಯೆ ಇಲ್ಲವೆನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಅಹುದು ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅಂದರೆ ಛಾಯೆ ಸೃಜನಶಕ್ತಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಸೂರ್ಯ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸತ್ಯದ ದೇವತೆ. ಅವನನ್ನು ದೇವರ ಕಣ್ಣು ಎಂದು ವೇದ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಚಂದ್ರಮಾ ಮನಸೋ ಜಾತಶ್ಚಕ್ಷೋಃ ಸೂರ್ಯೋ ಅಜಾಯತ

(ಸಸ್ವರ ವೇದ ಮಂತ್ರಾ; 1981:364)

ಈ ಕವಿತೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ವರ್ಣನೆಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ರೂಪವೆಂಬುದು ವಸ್ತು
ಅಸ್ತಿ ಎಂಬುದು ಭಾವ
ಸದ್ವಸ್ತು ಸಾದ್ಭಾವಗಳ
ಗ್ರಂಥಿಗ್ರಥನವೆ ಗ್ರಂಥ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1960:22)

ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಂತೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ರೂಪವೇ ಒಂದು ವಸ್ತು ಅಂದರೆ ಯಾವ ವಸ್ತುವಿಗೂ ರೂಪವಿಲ್ಲದೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ರೂಪವೆನ್ನುವುದು ಕಣ್ಣಿನ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ಆ ವಸ್ತು ಇದೆ ಎಂಬ ಭಾವ ಕಣ್ಣಿನ ಅರಿವಿನಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಭಾವ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪ್ರತಿರೂಪವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿಗೂ ಈ ಭಾವಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಬಿಂಬ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದ ಸಂಬಂಧವಲ್ಲ. ಮನಸ್ಸಿನ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ರೂಪ

ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಿ ಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ. ಒಮ್ಮೆ ನೋಡಿದ ವಸ್ತು ಕಣ್ಣಿಂದ ಮರೆಯಾದರೂ ಅದರ ಭಾವ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.'ಸದ್ವಸ್ತು ಸದ್ಭಾವಗಳ ಗ್ರಂಥಿ ಗ್ರಥನವೆ ಗ್ರಂಥ'. ಇಲ್ಲಿ ಸದ್ವಸ್ತು ಎಂದರೆ ಒಳ್ಳೆಯ ವಸ್ತು ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ. ವಸ್ತುವಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಭಾವದ, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯ ಭಾವದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಇವೆರಡು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು (ಗ್ರಥನ) ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರಂಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇದನ್ನು 'ದೇವಯಾನ ಪಂಥ'' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಸಂಬಂಧ ಇನ್ನೊಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಜೊತೆಗೆ ಆಗುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೂಡುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ಅರಿವಿನಾಚೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಘನ ಘನಂಗಳ ಬಂಧ ಸಂಬಂಧದರಿವಿನಲಿ
ಹೊತ್ತು ಹೊತ್ತುತ್ತಲಿದೆ ಹೊತ್ತು ಹೊಳೆಯುತ್ತಲಿದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1960:22)

ಪೃಥ್ವಿ ಒಂದು ಘನವಾದರೆ ಸೂರ್ಯ ಇನ್ನೊಂದು ಘನವಾಗಿ ಸೂರ್ಯ ಮತ್ತು ಪೃಥ್ವಿಯರ ಸಂಬಂಧ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿನ ಆಚೆಗಿನದು. ಈ ಸಂಬಂಧದ ಅರಿವಿನಂದಲೇ ಸೂರ್ಯ ಬೆಳಗುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಕಾಲ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸೂರ್ಯ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೆಳಗುವುದು ಕಾಲವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದಂತೆ. 'ಹೊತ್ತು' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅರ್ಥಗಳು ಎರಡು ಒಂದು 'ಕಾಲ' ಇನ್ನೊಂದು ಸೂರ್ಯ. ಸೂರ್ಯನಿಂದಲೇ ನಾವು ಕಾಲವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದರಿಂದ ಸೂರ್ಯನೇ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲವಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಸೂರ್ಯ ಮತ್ತು ಪೃಥ್ವಿಯರ ಸಂಬಂಧ ದೂರದಿಂದ ಕಂಡಾಗ ಒಂದು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯ ಬೆಳಗುವುದೇಕೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ವೇಳೆ ಸೂರ್ಯ ಬೆಳಗದಿದ್ದರೆ ಏನಾಗುತ್ತದೆ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೋದಾಗ ಸೂರ್ಯ ಮತ್ತು ಪೃಥ್ವಿಯರ ಸಂಬಂಧ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯ ಬೆಳಗದೆ ಬರಿ ಕತ್ತಲೆ ತುಂಬಿದರೆ ಪ್ರಳಯವಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಸೂರ್ಯ ಈ ಇಡೀ ಪೃಥ್ವಿಯನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಬೆಳಗಿಸಿದರೂ ಪ್ರಳಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕಿನಂತೆ ಸೂರ್ಯನ ನೆರಳು ಪೃಥ್ವಿಯ ಬದುಕಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೇ ಕಾವ್ಯ.

ಅದರ ಆಲಯ ರಚನೆಗಾಗಿ ಲೀಲಾಯಿಸುತ
ಲಯಲಯವು ಪ್ರಲಯವನೆ ಪ್ರತಿಮುಖಿಸಿ ಏಳುತಿದೆ
ಬೀಳುತಿದೆ, ಬಿತ್ತುತಿದೆ, ಎತ್ತುತಿದೆ ತಲೆ ಮತ್ತೆ
ಇಂಥ ತಲೆ ಬಾಲದಲಿ ದೇಹವನು ತಾಳುತಿದೆ
ಆ ವಿದೇಹದ ಭಾವ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1960:22)

ಆಲಯ ರಚನೆ ಎಂದರೆ ಸೃಷ್ಟಿ. ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದರೆ ಒಮ್ಮೆ ನಡೆದುಹೋದ ಪುರಾತನ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ಪ್ರತಿ ಕ್ಷಣವೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಲೇ ಇರಬೇಕು. ತಮ್ಮ 'ಯುಗಾದಿ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇದೇ ವಿಷಯವನ್ನೇ 'ನಿದ್ದೆಗೊಮ್ಮೆ ನಿತ್ಯ ಮರಣ ಎದ್ದಸಲ ನವೀನ ಜನನ' ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನಮಗೆ ನಿದ್ದೆ ಎಚ್ಚರಗಳಿದ್ದಂತೆ ಸೂರ್ಯನಿಗೆ ನೆರಳು ಬೆಳಕುಗಳು ಇವೆ. ಛಾಯೆ, ಸಂಜ್ಞೆಯರಿದ್ದಾರೆ. ಆಲಯ ರಚನೆಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಭಾವಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರಿವಿಗೆ ತಂದುಕೊಂಡು ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿ ಲಯಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಲಯ, ಪ್ರಲಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಹ್ವಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಲಯ ಎಂದರೆ ಏರಿಳಿತ. ಏರುವಂತೆ ಇಳಿಯುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಏಳುತಿದೆ, ಬೀಳುತಿದೆ, ಎತ್ತುತಿದೆ ತಲೆ ಮತ್ತೆ (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1960:2) ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಏಳುವುದು ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಬೀಳುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಬೀಜ ಬೀಳದೆ ಬಿತ್ತುವಂತಿಲ್ಲ, ಬಿತ್ತಿದ ಬೀಜ ತಲೆ ಎತ್ತಿದರೆ ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಯ ಲಕ್ಷಣ. ಇಲ್ಲಿ ಏಳುತಿದೆ, ಬೀಳುತಿದೆ, ಬಿತ್ತುತಿದೆ ಎಂಬ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳಿಗೆ ಕರ್ತೃತ್ವವಿಲ್ಲ. ಇವು ಬೇಸಾಯದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಆಗಬಹುದು. ರತಿ

ವಿಷಯಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಆಗಬಹುದು. ಅದೇನೆಯಿದ್ದರೂ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಗತಿ ಸರ್ಪದ ಗತಿಯಂತೆ ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ವೃತ್ತಗತಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಇಂಥ ತಲೆ ಬಾಲದಲಿ ದೇಹವನ್ನು ತಾಳುತಿದೆ ಆ ವಿದೇಹದ ಭಾವ (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1960:22). ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಮೆ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿಯ ಭ್ರೂಣದ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಗರ್ಭದಲ್ಲಿಯ ಭ್ರೂಣ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಬಾಲವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸರ್ಪದಂತೆ ವೃತ್ತಾಕಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭ್ರೂಣದ ದೇಹವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ತಂದೆ ತಾಯಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ವಿದೇಹದ ಭಾವ. ಈ ಪ್ರತಿಮೆ ಇಂಥ ಬೇರೆ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಧ್ರುವನಕ್ಷತ್ರದ ಕೆಳಗೆ ಮಲಗಿರುವ ಶಿಂಶುಮಾರನ ಪ್ರತಿಮೆ, ವಟ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬೆರಳು ಚೀಪುವ ಬಾಲ ಮುಕುಂದನ ಪ್ರತಿಮೆ ಇವು ಇಂಥ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಇದೆ

> ಓ ಪುಷ್ಪಗರ್ಭೆ ಓ ಓಂ ದಿವ್ಯ ಸಂದರ್ಭೆ
> ಅಪ್ರಕಾಶಿತವನ್ನು ಸುಪ್ರಕಾಶದಿ ಬೆಳಗೆ
> ಇಲ್ಲ ಎನಿಸಿದುದನ್ನು ಅಹುದೆಂಬ ರೀತಿಯಲಿ
> ಘನಪಿಂಡ ಮಾಡಿ, ಮೂಡಿಸು ನಿನ್ನ ಮೋಡಿಯಲಿ
> ಬೇರೆ ಸರ್ಗದ ಛಾಯೆ, ಬಿತ್ತು ಈ ರೂಢಿಯಲಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1960:22)

ಓ ಪುಷ್ಪ ಗರ್ಭೆ ಓಂ ದಿವ್ಯ ಸಂದರ್ಭೆ ಹೂವಿನಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದಂತೆ ಹಣ್ಣಿನ ಗರ್ಭವನ್ನಿರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗೆ ಇದು ಆಹ್ವಾನ. ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದು ದಿವ್ಯ ಅಥವಾ ದೈವಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಶಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಭೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ವಿಶಾಲತರವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇವಳು ಗಾಯತ್ರಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಅದೇನೆಯಿದ್ದರೂ ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ, ಅಪ್ರಕಾಶಿತವನ್ನು ಸುಪ್ರಕಾಶದ ಬೆಳಗೆ ತೋರಿಸುವುದು. ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದದ್ದನ್ನು ಬಯಲಿಗೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ಹೂವಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಹಣ್ಣು ಹೂವಿನಲ್ಲಿ ಬರುವುದು ಹೇಗೆ, ಬಹುಶಃ ಹೂವಿನೊಳಗಿಂದ ಅಡಗಿ ಇದ್ದ ಹಣ್ಣು ಹೊರಗೆ ಬರುವಂತೆ ಅಡಗಿ ಇದ್ದದ್ದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಸೃಷ್ಟಿ. ಇಲ್ಲ ಎನಿಸಿದುದನ್ನು ಅಹುದೆಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಘನಪಿಂಡ ಮಾಡಿ, ಮೂಡಿಸು ನಿನ್ನ ಮೋಡಿಯಲಿ ಈ ಮಾತುಗಳು ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಸುಳ್ಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೇ ? ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳಿಗೂ ಸಂಶಯವಿದೆ. ಸ್ವತಃ ಕೆಲವು ಕವಿಗಳಿಗೂ ಇದೆ. ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ ತನ್ನ ಮಿಡ್ ಸಮರ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್ಸ್ ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. " It is fine frenzy giving local habitation and a name to airy nothing" ಅಂದರೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲದ್ದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಮತ್ತು ಹೆಸರನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಹುಚ್ಚುತನದ ಶಕ್ತಿ. ಇದನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಏನು ಇತ್ತು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಬಾಯಿಂದ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಹುಶಃ ಜನರೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರೂಢವಾಗಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ ಇಲ್ಲಿ ಒಡನುಡಿದಿರಬಹುದು. ಮ್ಯಾಥ್ಯೂ ಪ್ರಿಯರ್ ಎಂಬ ೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಕವಿ ತನ್ನ ಪ್ರಿಯತಮೆಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

> Others, I love in verse
> But thee in prose

ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವುದೆಲ್ಲ ಸುಳ್ಳು. ಸತ್ಯ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಗದ್ಯವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳಿದಹಾಗಾಯಿತು. ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅಂಥ ಅಪಖ್ಯಾತಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ನಿಜವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲ. ಅಸ್ತಿತ್ವ ಭಾವವಿಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವವಿಲ್ಲ. ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ

ಭಾವವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದೇ ಕಾವ್ಯ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ನಿಜವಾದ ಭಾವಗೀತವಾಗುತ್ತದೆ.

೭

ತಮ್ಮ ಒಂದು ಆತ್ಮಕಥನದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ನುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. "ಅನಿರ್ವಾಚ್ಯವು ಎಂದೂ ಧ್ವನಿಪ್ರಧಾನ. ಗೀತದ ಗತಿ, ಚಿತ್ರದ ರೂಪ, ನೃತ್ಯದ ಶೀಲ, ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವ, ಜನ್ಮದ ಗುಣ, ಕಲೆಯ ಕೌಶಲ ಇವೆಲ್ಲ ಪಿಂಡೀಕೃತವಾದಾಗಲೇ ಕಾವ್ಯದ ನವ್ಯತೆಯು ಭೂಮಿಯ ಭವ್ಯತೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ತೆರೆಯುವುದೆಂದು <u>ಅರಳು-ಮರಳು</u> ಇದರೊಳಗಿನ ಒಂದು ಸಾಮು ಛಂದವು ಧ್ವನಿಗೂಡುತ್ತದೆ." (ಜೋಶಿ ಮತ್ತು ಕುರ್ತಕೋಟಿ 1987:438)

ಆಡಲೂ ಬರದಾs ಸುಮ್ಮನಿರದಾ
ಭೇದಾs ಅಭೇದಾ, ತಾಳದೇ
ಭಾವs ನೋವs ತಾಳದೇ
ತನ್ನs ತಾ ನುಂಗೀ
ಎದೆಯೊಳಗಿಂಗೀ
ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯs ಪಡೆಯುವದಣ್ಣ
ಅರ್ಕs ಚಂದ್ರs ಸಾಂದ್ರವಾಣಿ
ವಾಚಾತೀತs ಗೀತs
ಸ್ವರಮೇಳs ತಾಳs ರಾಗ
ರೀತಿಯಲ್ಲಿ
ಆತ್ಮs ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1969:2)

ಇಲ್ಲಿ ಗೀತವೆಂದರೆ ಸಂಗೀತವು ಹೌದು, ಭಾವಗೀತವು ಹೌದು. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ವಾಚಾತೀತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತೆಂದರೆ ಆಡಲೂ ಬರದಾ ಸುಮ್ಮನಿರದಾ ಭಾವ ಒಂದು ನಾದದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ತನ್ನ ನೋವನ್ನು ತಾಳದೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಂಡಂತೆ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲ ತತ್ವ ಇದೆಯಾಗಿರಬೇಕು. ಭಾವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಆಡಲೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ, ಆಡದಿದ್ದರೆ ಮುಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಭಾವ ಈ ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಇರುವಿಕೆಯ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯೆ ಹೊರತು ಭಾವನೆಯಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ನಿಶ್ಚಲವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಆಡಲೂಬಾರದ ಮತ್ತು ಸುಮ್ಮನಿರದ ಈ ಭಾವ ಸ್ವೋಪಜ್ಞವಾಗಿರಲೇಬೇಕು. ಭಾವದ ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆಯ ಮೇಲೆ ಮುಂದೆ ಅದು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ತಂತ್ರ ವಿಶೇಷಗಳು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತವೆ. "ಮಸೆದ ಗಾಳಿ ಪಕ್ಕಪಡೆಯುತಿತ್ತು ಸಹಜ ಪ್ರಾಸ" (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1964:85) ಭೃಂಗಕ್ಕೆ ಜೋಡು ರೆಕ್ಕೆಗಳು ತಾನಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರುವಂತೆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸವು ಸಹಜವಾಗಿರಬೇಕು. ಸಹಜ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವೆ ಜೊತೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಎಂದು. ಬೀಜದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ವೃಕ್ಷದ ಆಕಾರದ ಗುರುತು ಗೆರೆಗಳು ಹುದುಗಿರುವಂತೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿವರಗಳು ಹುದುಗಿರುತ್ತವೆ.

ಕವಿಯ ಕರ್ಮಕೌಶಲವೆಲ್ಲ ಈ ಹುದುಗಿದ್ದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಶೈಲಿ ಎಂಬ ಪದ ಶೀಲದಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ಕವಿಯ ಶೀಲ ಕವಿತೆಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಶೈಲಿ ಎಂದರೆ ಭಾವದ ಶೀಲವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದಾಗ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ಸಂಗತಿ ಹೊರಬೀಳುತ್ತದೆ. ಹತ್ತು ಹನ್ನೆರಡು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ

ಛಂದೋರಚನೆ ಪುನರುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕವಿತೆಯು ತನ್ನ ಛಂದೋ ಶರೀರವನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿಯೇ ತಂದಿರುತ್ತದೆ. ಸದ್ಯೋಜಾತವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಅದು ಹೊಸದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಛಂದೋ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಅಲಂಕಾರಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಯಾವಾಗಲೂ ಈ ಮಾತು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿದೆ. " The man is only half himself. the other half is expression" (Emerson; 1965:231). ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಎಮರ್ಸನ್‌ನಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. " For it is not metres, but a metre making argument that makes a poem - a thought so passionate and alive that like the spirit of a plant or an animal it has an architecture of its own, and a dorns nature with a new thing. The thought and the form are equal in the order of time, but in the order of genesis the thought is prior to the form" (Emerson; 1965:231).

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇದೇ ವಿಚಾರವನ್ನು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಎಮರ್ಸನ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಕವಿತೆಯ ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವ ವಿಚಾರ ಅಥವಾ ಭಾವನೆ (Thought) ಎಷ್ಟು ಜೀವಂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ರೂಪವನ್ನು ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ 'ಮಧುವಾತಾಋತಾಯತೆ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಉಗಮವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾವ ಮೂಲ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಇರುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ. ಇರಿವು ಕಣ್ಣು ತೆರೆದಾಗ ಆನಂದ ತಾನಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿ ಬರಡಾದ ಆಕಳು ಕರುವನ್ನು ಪಡೆದಂತೆ, ಭಾವ ಹುಟ್ಟುವುದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ.

ಅದ್ಭುತದ ಉದ್ಭವದ ಭಾವ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿ
ಹೊಸ ಒಸಗೆಗನುವಾಗಿ ಬಣ್ಣ ವೇಷಾಂತರಿಸಿ
ತಾ ಶೈಲಿ ಎಂದೊರೆವೆ, ಕರ್ಮನಟಿಯನುಕರಿಸಿ
ಅವಳ ಪದಹತಿಗೆ ಎದ್ದಾವು ಛಂದದ ಬಳ್ಳಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1969:48)

ಭಾವದ ಶೀಲ ಇಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಭಾವನರ್ತಕಿಯ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಛಂದಸ್ಸು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೩

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ದೀರ್ಘ ಕವನಗಳು

ಅಧ್ಯಾಯ ಮೂರು

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ದೀರ್ಘ ಕವನಗಳು

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಕಾವ್ಯ, ಕಥನಕಾವ್ಯದ ದೀರ್ಘವಾದ ಗಾತ್ರ ಭಾವಗೀತಕ್ಕೆ ಇರಲಾರದು. ಕಥೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ತನ್ನ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುತ್ತ ಕೊನೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಭಾವಗೀತೆಯ ಆಕೃತಿ ಚಿಕ್ಕದೆಂದೆ ಹೇಳಬೇಕು. ಕಥನಕವನದ ದೀರ್ಘತೆ ಮತ್ತು ಭಾವಗೀತೆಯ ಹ್ರಸ್ವತೆ ಇವೆರಡು ಕಾವ್ಯಶಿಲ್ಪದ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಾಗಿವೆ. ಭಾವಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವವೇ ಮೊದಲು, ಭಾವವೇ ಕೊನೆ ಮತ್ತು ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಮೈದೋರುವುದು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರ.

ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕೆಲವು ದೀರ್ಘ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ 'ಸಖೀಗೀತ 'ಮತ್ತು ಅದರದೇ ಭಾಗವಾದ 'ಮತ್ತೆ ಶ್ರಾವಣಾ ಬಂತು', ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಬಾಲ್ಯಕಾಂಡ ಇವು ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಕವಿತೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ 'ಹಾಡು ಪಾಡು' ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿರುವ 'ಕಾಮೋದೆ' ಎಂಬ ಕವಿತೆ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದ್ದರೂ ಕಥನ ಕಾವ್ಯದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೇಘ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದರು. ರಮಣ ಮಹರ್ಷಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇಂಥದೆ ಒಂದು ದೀರ್ಘ ಕವನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಜ್ಞಾನೇಶ್ವರರ ಅನುಭವಾಮೃತ ಮತ್ತು ಚಾಂಗದೇವ ಪಾಸಷ್ಟಿಯನ್ನು, ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರ ಸೌಂದರ್ಯ ಲಹರಿಯನ್ನು, ಉಮರ್ ಖಯಾಮನ ಕೆಲವು ರೊಬಾಯಿತ್‌ಗಳನ್ನು ಅವರು ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಭಾವಗೀತೆಯ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಆಗಿದೆ.

'ಕಾಮೋದೆ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಪುರಾಣದಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ವಾರುಣಿ, ಜ್ಯೇಷ್ಠೆ, ರಮೆ ಮತ್ತು ಕಾಮೋದೆ ಈ ನಾಲ್ವರು ಕ್ಷೀರಸಾಗರದ ನಾಲ್ಕು ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು. ಈ ನಾಲ್ವರಲ್ಲಿ ವಾರುಣಿ ದೈತ್ಯರಿಗೆ ಒಲಿದಳು. ಉಳಿದ ಮೂವರನ್ನು ವಿಷ್ಣು ಲಗ್ನ ಮಾಡಿಕೊಂಡ. ಕಾಮೋದೆಯನ್ನು ತುಳಸಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ನೆಲದೊಳಗೆ ಇರಿಸಿದನು. ತುಳಸಿ ಪತಿಯ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನಳಾಗಿರುವಳು. ಈ ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲಿನ ನಾಲ್ಕು ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕಥೆ ಬಂದಿದೆ. ಐದನೆಯ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಹೊಸ ತಿರುವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

> ಪುರಾಣ ಹಾಡಿದೆ ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಾ
> ಮೋದೆಯ ಚರಿತವನು
> ನಾ ಕಂಡುದನೇ ಹಾಡುವೆನಿಲ್ಲಿ
> ಕಂಡೂಲು ಕುರಿತದನು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1946:4)

ಮುಂದಿನ ಕಥೆ ಹೀಗಿದೆ ದೇವ ದಾನವರ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ವಿಷ್ಣು ಅಮೃತವನ್ನು ಬಡಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅಮೃತ ಕಲಶದಲ್ಲಿ ಮೋಹಿನಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಮೃತ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ಮತ್ತು ಅಮೃತದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೆರಳು ತಿರುಳಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಬಿಂಬವನ್ನು ಕಾಮಿಸಿ ಹೊರಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಮೋಹಿನಿ ರೂಪದ ತೆರೆ ಬಯಲಾದ ಮೇಲೆ ಕಾಮಿಸಿದ ಎರಡು ದೇಹಗಳು ಒಂದಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು ನೀರಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ರುಚಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಬೆಂಕಿಯಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಳಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಹೂವಿಗೆ ಕಂಪು, ಗಾಳಿಗೆ ತಂಪು, ಆಸುವಿಗೆ ಕಸುವು ಒಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಮ ಉದಿಸಿ ಮೋದ ಸೊಕ್ಕಿಗೆದ್ದು ಕಾಮೋದೆ ಮತ್ತು ವಿಷ್ಣುವಿನ ನಿರಂತರ ಪ್ರಣಯ ಅನಂತವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ನಾಲ್ಕು ನುಡಿಗಳು ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನೇನೋ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಕ್ಷೀರಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಬಂದ ನಾಲ್ಕು ಕನ್ಯೆಯರ ಕಥೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಕಾಮೋದೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಈ ಕವಿತೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಕಾಮೋದೆ ತುಳಸಿ ಗಿಡವಾದದ್ದೇಕೆ ? ಪುರಾಣ ತನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಯು ಕಾಮೋದೆಯ ರೂಪಾಂತರದಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಮ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿಯ ಮಿಥುನ ತತ್ವದ ರಹಸ್ಯ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮಿಥುನವೆಂದರೆ ಎರಡೂ ಕೂಡಿ ಒಂದಾಗುವುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಒಂದಿದ್ದದ್ದೇ ಎರಡಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದಿದ್ದದ್ದು ಎರಡಾಗಿ ತಿರುಗಿ ಒಂದಾಗುವ ಹವಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಮ ವ್ಯಾಪಾರದ ರಹಸ್ಯ ಅಡಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಗ್ರೀಕ ತತ್ವಜ್ಞಾನದಷ್ಟು ಹಳೆಯದಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇದೇ ವಿಚಾರವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಮ್ಮದೆ ಆದ ಇನ್ನೊಂದು ಪುರಾಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಿಷ್ಣು ಮೋಹಿನಿಯಾಗಿ ಅಮೃತವನ್ನು ಬಡಿಸುವಾಗ ಮೋಹಿನಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಬಿಂಬವನ್ನು ಕಾಮಿಸಿ ಬಂದಿತು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಚಮತ್ಕಾರದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಬಿಂಬ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಮೂಲತಃ ಇವೆರಡು ಒಂದೇ. ಇವೆರಡು ಎರಡು ಆದದ್ದು ಆಕಸ್ಮಿಕ. ಈ ಆಕಸ್ಮಿಕವನ್ನು ಕೊನೆ ಬಾಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಅಮೃತ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಅಮೃತ ಸ್ಪರ್ಶ. ದೇವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ನೆರಳು ಕೂಡ ತಿರುಳಾಗುತ್ತದೆ. ಹರಿಹರನ ನಂಬಿಯಣ್ಣನ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷದ ಹನಿ ಶಿವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿ ಪುಷ್ಪದತ್ತನೆಂಬ ಶಿಭಕ್ತ ಹುಟ್ಟಿಬಂದ ಕಥೆ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿರಬೇಕು.

> ಪುಷ್ಪದತ್ತ ಅರಳಿದನು ಒಲವಿನಲಿ ವಿಷದ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1969:35)

ಆದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಈ ಬಿಂಬ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳ ಮಿಥುನ ವಿಶ್ವದ ರೂಪದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹರಡಿ ಕಾಮೋದೆ ತುಳಸಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಿಂತ ಭಾವಗೀತೆಯ ಬಣ್ಣ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಮೂಲ ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯ ಕಾಮೋದೆ ತುಳಸಿಯ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಆ ರೂಪಾಂತರಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಂತಾಗಿದೆ. ರೂಪಾಂತರ ಮೂಲ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವಾದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೀರಸಾಗರದಿಂದ ಹಿಡಿದು ತುಳಸಿಯ ರೂಪದವರೆಗೆ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳು ಕಥೆಯೆಂಬ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದಗಳಾಗಿವೆ. ಅವೆಲ್ಲ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಭಾವಗೀತೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದಂತೆ ಆಗಿದೆ.

'<u>ಗಂಗಾವತರಣ</u>' ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ 'ಕನಸಿನ ಕಥೆ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯೊಂದಿದೆ. ತನಗೆ ಬಿದ್ದ ಕನಸನ್ನು ತಂದೆ ಮಗಳಿಗೆ ಕಥೆ ಮಾಡಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಥೆಯ ಕೊನೆಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತುಗಳಿವೆ

> ಕಥೆ ಆಯಿತೆ ಅಣ್ಣ, ಬಹಳ ಸಣ್ಣ
> ಕಥೆಯ ಮೈಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಿದರ ಬಣ್ಣ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1958:29)

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಭಾವಗೀತೆಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ.

೧

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ '<u>ಸಖೀಗೀತ</u>' ೯೩೦ ಸಾಲುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ದೀರ್ಘ ಕವನವಾಗಿದೆ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಆತ್ಮ ಕಥನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲಿನ ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕಥೆಯನ್ನು '<u>ಮತ್ತೆ ಶ್ರಾವಣಾ ಬಂತು</u>' ಎಂಬ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯ ಬಾಲ್ಯಕಾಂಡದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎರಡು ಕವಿತೆಗಳ ಕಾವ್ಯವಸ್ತು ಮತ್ತು ಛಂದೋರಚನೆ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಇವೆರಡನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಸಖೀಗೀತ ಕವಿತೆಯನ್ನು ೧೯೩೮ ರಲ್ಲಿ ಬರೆದರು. ಅನಂತರ ೪೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಾಲ್ಯಕಾಂಡವನ್ನು ಬರೆದರು. ಈ ಎರಡು ರಚನೆಗಳ ನಡುವಿನ ಕಾಲವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ರಚನೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿವೆ. ಆದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬಹುದು. ಈ ಎರಡೂ ರೀತಿಯ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳದೇ ಆದ ಫಲವಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ವಿದಿತವಾಗಿದೆ. ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ, 'ಸಖೀಗೀತ' ಕವಿತೆಯ ರಚನಾ ಕ್ರಮದ ತತ್ವ ಬೇರೆ, 'ಬಾಲ್ಯಕಾಂಡದ' ಹಿಂದೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ತತ್ವ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ.

'ಸಖೀಗೀತ' ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಣಯ ಕಾವ್ಯ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಣಯ ಕಾವ್ಯಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಿಯಕರ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಯಸಿಯರು ತಮ್ಮದೆ ಆದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಅಗ್ನಿ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ದಾನವಾಗಿ ಬಂದ ಕನ್ಯೆಯನ್ನು ಸ್ನೇಹದ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಸುಖ ದುಃಖಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಭಾಗಿಯಾಗುವ ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಅಂತಃಕರಣದಿಂದ ಸಖಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವೊಂದು ಎಡೆಬಿಡದೆ ಸಾಗಿರುವುದು. ಆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸ್ನೇಹದ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರವನ್ನಾಡಿ, ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ರಸಭಾವಗಳ ಪ್ರಭಾವಲಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುವವು. ಅಂತಹ ಚಿತ್ರವೊಂದು 'ಸಖೀಗತ'ದಲ್ಲಿದೆ.(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1975:4). ಇದಲ್ಲದೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯರ ಪ್ರಣಯ ಕ್ರಮಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಬಹಳ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಮಾತ್ಯರ ಪ್ರಣಯ ಲೀಲೆಯ ಕೊನೆಗೆ ಬರುವ ಮದುವೆಯಲ್ಲಿ ವಿಯೋಗದ ಲಕ್ಷಣವು, ವಿರಹದ ಚಿತ್ರವು, ಪ್ರೇಮದ ಸಮಾಧಿಯು ಕಟ್ಟಿ ಹೋಗಿದ್ದುಂಟು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವಿವಾಹಪೂರ್ಣ ಪ್ರಣಯದ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ, ಮದುವೆಯ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ, ಅನುದ್ದೀಪಕ ಏಕಾಂತ ಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ರತಿಯ ರಸಾಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ನವೆಯಬೇಕು. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಕುರುಡು ಕಾಮನಿಗೆ ಸ್ವೈರ ಸಂಚಾರವಿದ್ದರೂ ರತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಋತು ಋತುವಿಗೂ ಮರಣ ಭಯ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೋ ಕಾಮನು ಅನಾದಿಕಾಲದಿಂದ ಅನಾಥನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ರತಿಯ ವಿಲಾಪಾಶ್ರುಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರೇಮವಲ್ಲರಿಯು ಕವಲಬೇಕು. ಇಲ್ಲವೇ ದೇವ ಕೃಪೆಯಿಂದ ಚಿಗುರಬೆಕು ಅಥವಾ ಪತಿಯೊಂದಿಗೆ ಪಣ ತೊಟ್ಟ ಸತಿಯ ಪ್ರಣಯ ಸಾಹಸವೆಲ್ಲ ತಪದ ವೈರಾಗ್ಯ ವಿಲಾಸವಾಗಿ ಬೂದಿಯೊಳಗಿಂದಲೆ ಅಡಗಿದ ಬೆಂಕಿಯಿದ್ದಂತೆ ಕೊನೆಗೆ ಏಳಬೇಕು (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1975:3-4).

ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಪ್ರಣಯ ವಿಲಾಸ ಎಷ್ಟು ವಾದ ಮಾಡಿದರೂ ನಾವು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಷ್ಟು ಸಹಜವಲ್ಲ. ಪ್ರಣಯಭಾವ ಸಹಜವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಕ್ರಮವಿದೆ. ಆ ಕ್ರಮ ನಮಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಬೆಂದ್ರೆಯವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಣಯ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕ್ರಮ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬೆಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಕವಿಯ ಸ್ವಂತದ ವೈವಾಹಿಕ ಸಂಬಂಧದ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡುವುದೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕವಾಗಿ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ

> ಕರುಳಿನ ತೊಡಕನು ಕುಸುರಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿಟ್ಟು
> ತೊಡವಾಗಿ ತಿರುಗೊಮ್ಮೆ ನಾಧರಿಸಲೆ ?

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1975:4)

ಕರುಳಿನ ತೊಡಕನ್ನು ನಯವಾಗಿ ಕುಸುರಾಗಿ ಬಿಡಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನೇ ಅಲಂಕಾರದಂತೆ ತಿರುಗಿ ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವ ಕುಶಲ ಕಲೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಪ್ರಾರಂಭ ರ್ಗರ್ಗರಲ್ಲಾದ ಕವಿಯ ಮದುವೆಯಿಂದ.

> ಅಂತಃಪಟದಾಚೆ ವಿಧಿ ತಂದ ವಧು ನೀನು
> ಮಾಲೆಯ ಸಾವರಿಸಿ ನಿಂತಿದ್ದೀಯೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1975:2)

ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಹೋಗಲಿ, ಪರಿಚಯ ಕೂಡ ಇಲ್ಲ.

> ಆಟದ ಕನ್ನಿಕೆ ಮಂಗಳ ಲಗ್ನಕೆ
> ಮಾಲೆಯನಿಕ್ಕುತ ಮಡದಿಯಾದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1975:2)

ಆಟವಾಡುವ ಹುಡುಗಿ ಹೆಂಡತಿಯಾಗಿ ಆಟವಾಡುವುದು ಒಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕ. ಈ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ, ಬಯಕೆ, ಬಸಿರು, ಮಕ್ಕಳ ಸಾವು ನೋವು, ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು, ವನವಾಸ ಅಜ್ಞಾತವಾಸಗಳು ಹೀಗೆ ೧೯೩೫ರ ವರೆಗಿನ ಜೀವನದ ಅನೇಕ ಅನುಭವಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಬಿತ್ತರಗೊಂಡಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಬಾಳಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ವೈವಾಹಿಕ ಸಂಬಂಧದ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಣಯದ ಸ್ಥಿತಿಚಿತ್ರ ಯಾವ ಯಾವುದೋ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಮದುವೆಯಾದ ಹೊಸದರಲ್ಲಿ ಹೀಗಿದೆ.

ಕವಿಮಾತ ಸೊಗಸೇನು ಆಡಿದ್ದಾಡುವದೇನು
ಹಳಸಿದ ಮುದ್ದಾಟ ಒಸಗುತಿರೆ
ಸವಿ ಬಂತು ಮುನಿಸಿಗು, ಕಳೆ ಬಂದು ಕನಸಿಗೂ
ಮೋಹದ ಮಾಟವನೆಸಗುತಿರೆ
ಹಗಲೆಲ್ಲೋ ಹಾರಿದವು ಇರುಳಿಲ್ಲ ಜಾರಿದವು
ಋತು ನಿದ್ದೆಯಾಡಿದವು ಬುಗುರೆ ಯಾಲೇ
ನಗೆಯ ನೊರೆಯ ಕೆಳಗೆ ಮೊರೆವ ಬಯಕೆಯ ಕಡಲು
ತೆರೆ ತೆರೆ ತೆರನಾಗಿ ತೆರೆಯುತಿರೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1975:4)

ಮುಂದೆ ಚೊಚ್ಚಲ ಕೂಸು ಹುಟ್ಟಿ ಸತ್ತು ಹೋದಮೇಲೆ ಹೆಂಡತಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯ ಬೇಸರದ ಚಿತ್ರ

ಬಗೆ ಬಾನ ತುದಿಯಿಂದ ನಡು ನಡುವೆ ಮುಗಿಲೊಂದು
ಕಿಡಿಗೇಡಿಯೊಲು ಏಕೋ ನಡುಗುತಿದೆ
ನಗೆಯಾಟ ಹೊಗೆಯೇರಿ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಿಡಿ ಹಾರಿ
ನಮ್ಮೆದೆ ತಾನಾಗಿ ನಡುಗುತಿದೆ

ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದಾದ ದಾರುಣ ಸ್ಥಿತಿ ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತದೆ

ಮೌನದಲ್ಲಿಯು ಕೂಡ ಮಾತಿನ ಧ್ವನಿಯಿರಲಿ
ಮೂಕ ಮೌನವು ಒಂದು ಶಾಪದೊಲು
ತಾಪವಕೊಡುವುದು, ತಾ ಪರಿಹರಿಸದು
ಜೀವ ಯಾತನೆಯನ್ನು ಅದು ಎಂದಿಗೂ
ಮಾತಿನಲ್ಲಿರುವಂಥ ಮೌನದ ಧ್ವನಿಯಿಂದ
ವಿವ್ಹಲತೆ ಬೆಳೆಯುವದಿಬ್ಬರಲಿ
ಇಬ್ಬರ ಮನವಾಗ ಇಬ್ಬಗೆಯಾಗುವುದು
ಒಬ್ಬಗೂ ಸುಖವಿಲ್ಲ ಬದುಕಿನಲಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1975:26)

ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇಂಥ ವಿಕೋಪಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿ ಜೀವನದ ಅರ್ಥವೇನು ಎಂದು ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಕೇಳುವಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ ಪುರುಷ ಈಕ್ಷಿಸಬಹುದೆಮ್ಮ
ಅಕ್ಷಿನಿ ಮಿನಲದೆದೆ ಮರುಳು
ಪ್ರಣಯ ಸಮಾಗಮ ನಿಮಗೊಂದು ನೋಟವು
ನಮಗದು ಸಮರಸ ಸಂಗಮವು
..... ಜೇಡದ ಬಲೆಯಾಗಿ ತೋರುತಿಹುದೀ ಪ್ರೇಮ
ಗಾಳಿಯ ನೊಲೆತ್ತಿದದರೆಳೆಯು

ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಸಾರದ ಸ್ನೇಹದ ಸಾರದ
ಅಂಟನಂಟಿಸುವುದು, ನುಡಿ ನೋಟವು
ಯಾರಿಗೂ ತೋರದ ಏತಕೂ ಬಾರದ
ಈ ಜಾಲ ಜಗದಗಲ ಬೀಸಿಹುದು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1975:38-39)

ಪ್ರೇಮದ ಉಗಮ, ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಅವನತಿ ಕೊನೆಗೆ ಬರುವ ಪ್ರಳಯಾಂತಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಇಡೀ ಕವಿತೆ ಪ್ರೇಮದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಯಾವುದೋ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮನಸ್ಸು ಒಡೆದ ಕನ್ನಡಿಯಂತೆ ಚೂರು ಚೂರಾದಾಗ ಕವಿತೆ ಆ ಚೂರುಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೋಡಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕವಿತೆಯ ಒಂದು ಭಾವ.

ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳು ಇವೆ. ಕಾವ್ಯನಾಯಕ ಕವಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ ಸೃಜನಾಪೇಕ್ಷೆಗೂ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಣಯಲೀಲೆಗೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಈಗಿರುವಂತೆ ಕಾವ್ಯನಾಯಕನ ಹೆಂಡತಿ ವಿಧಿತಂದ ವಧು, ಅವಳ ನೋಟದಿಂದ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಮುಗ್ಧವಾಗಿದೆ. ಅವಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ರೀತಿಯಿದು

ಹೆರಳಿನ ಮಾಲೆಯ ಕಣ್ಣಿನ ಕಾಡಿಗೆ
ತುಟಿಯ ತಂಬುಲ ಉಗುರ ಮದರಂಗಿಯೇ
ಕೊಳಲ ನುಡಿಸುತ್ತಿತ್ತು ರಾಗ ಮಿಗುತಲಿತ್ತು
ನಿಂತ ನಿಲುವೆಲ್ಲವೂ ತ್ರಿಭಂಗಿಯೇ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1975:3)

ಒಲಿದು ಬಂದ ಹೆಣ್ಣು ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣುವ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯನಾಯಕನಿಕೆ ಒಲಿದು ಬಂದ ಹೆಣ್ಣು ಅವನ ಸೃಜನಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ನಾಟಿಸಿ ಕಣ್ಣೋಟ ಸೋಕಿಸಿ ಕೈಬೆರಳು
ಮರವಟ್ಟ ಮನ ಬನ ಚಿಗುರಿಸಿದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1975:2)

ಸೃಜನಶಕ್ತಿಯ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆ ಇದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಸಂಸಾರದ ಅನೇಕ ತಾಪತ್ರಯಗಳಲ್ಲಿ ಮದುವೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದ ಪ್ರಣಯ ತನ್ನ ಹೊಸತನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಂಸಾರ ಒಂದು ವನವಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಗಲಷ್ಟು ಹುಡಗಾಟ ಇರುಳಿಗೆ ಬೆಡಗಾಟ
ಕಹಿಯಾಗದಿದ್ದದ್ದೇ ಹೆಚ್ಚೆಂದೇವು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1975:7)

ಹೀಗೆ ಬಾಳು ಯಾಂತ್ರಿಕವಾದಾಗ ಕಾವ್ಯನಾಯಕನಿಗೆ ಕನ್ನಡದ ಹುಚ್ಚು ಹತ್ತಿ ಅವನು ಕಾವ್ಯದ ಅನೇಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ನಿನ್ನಡೆ ಕರೆಯುವಿ ನೀ ನನ್ನ ಮತ್ತೆನ್ನ
ಕನ್ನಡ ಕರೆವುದು ತನ್ನೆದೆಗೆ
ಚಿನ್ನಾಟ ನನಗಿದೆ ನಿನಗದು ಅಗಲಿಕೆ
ಮೌನದರಣ್ಯಕೆ ನೀ ಬೆದರಿದೇ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1975:70)

ಕಾವ್ಯನಾಯಕನ ಸೃಜನಶಕ್ತಿ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಬೇರೆ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರ ನಡುವೆ ಒಂದು ವಿರಸ ತಾನಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಮರೆಯಲು ಇಬ್ಬರು ತಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಜಾನಪದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಯವನ ಯಾಮಿನಿ ಕಥಾ ಕೌತುಕದ ಕಡಲಲ್ಲಿ
ಕೌತುಹಲಿಯಾಗಿ ನೀ ಧುಮುಕಿದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1975:11)

ಕಾವ್ಯನಾಯಕ ಕನ್ನಡದ ಗೆಳೆಯರನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಜಯಕರ್ನಾಟಕ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡಪರ ಸೇವೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ಮಲೆನಾಡ ಸೆರಗಿನ ಸೆರಗಿದ್ದ ಮನೆಯೊಂದು ಮಮತೆಯ ಕುರುಹಾಗಿ ತಾ ದೊರಕಿತು(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1975:13). ಅಲ್ಲಿಯ ನಿಸರ್ಗದ ಮೋಹದ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನ ಕಾವ್ಯ ನೂರಾರು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಹೆಂಡತಿಯಾದವಳ ಗತಿಯೇನು ?

ನನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಹೇ ಪ್ರೇಮ ದೇವತೆ
ಮೌನ ಮುದ್ರೆಯನಲ್ಲು ನೀ ತೊಟ್ಟಿದ್ದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1975:6)

ಹೆಂಡತಿಯ ಈ ಮೌನಮುದ್ರೆ ಅವನನ್ನು ವಿಮಲಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

'ಸಖೀಗಿತಕ್ಕೆ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವ ಡಾ.ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ ಅವರು ಸಖೀಗಿತದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಖೀಗೀತ ವೈವಾಹಿಕ ಸಖ್ಯದ ಉಪಾಸನೆಯ ಕಥೆಯೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಖಂಡಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಈ ಉಪಾಸನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಸೋಲು ಗೆಲವುಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಸಖೀಗೀತದ ನಾಯಕ ಕವಿಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಖ್ಯದ ಅಭೀಪ್ಸೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಬಲವಾಗಿದ್ದರೂ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಸಾಫಲ್ಯ ಮತ್ತು ಧ್ಯೇಯ ಸಾಧನೆ ಅವನಿಗಿನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚುವವು. ಸಖೀಗೀತದ ನಾಯಕ ಸಖ್ಯದ ಸಾಧನೆಗಿಂತ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಫಲವಾದ ಕಾವ್ಯದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ಸನ್ನು ದೊರಕಿಸುತ್ತಾನೆ.

'ಸಖೀಗೀತದ ವಸ್ತು ನಾಯಕನ ವೈವಾಹಿಕ ಸಂಬಂಧದ ತೊಡಕುಗಳ ಕಥೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಈ ತೊಡಕುಗಳು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಂದಾದಮೇಲೆ ಒಂದರಂತೆ ಬರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಈ ತೊಡಕುಗಳೆ ಸಂಬಂಧದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾಲಕ್ರಮ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆಯೇ ಹೇಳುವಂತೆ

ಕುದಿ ಎಸರು ಬರದಿರೆ, ಚಳಿ ಬಿಸಿಲು ಉಣದಿರೆ
ಪರಿಪಾಕವೆಂಬುದು ಎಂತಹುದು ?

(ಅಂಬೀಕಾತನಯದತ್ತ ; 1975:30)

ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಮತ್ತು ಪರಿಪಾಕಕ್ಕೆ ಕಾಲಾವಕಾಶ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾಲಗತಿಯನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನೆನಪುಗಳಿವೆ, ಮದುವೆಯ ನೆನಪು, ತಾಯಿ ತೀರಿಕೊಂಡ ನೆನಪು, ಮುಗದದ ಮೇಲೆ ಗಾಳಿಗಳ ನೆನಪು, ಪುಣೆಯಲ್ಲಿಯ ಅಜ್ಞಾತವಾಸದ ನೆನಪು ಇವೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯನಾಯಕನ ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿಪಾಕವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕವಿತೆಯ ನಟ್ಟನಡುವೆ ಡಾ.ಅಮೂರ ಅವರು ಹೇಳಿದಂತೆ ಒಂದು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಋತುಸಂಹಾರದ ಚಿತ್ರವಿದೆ.

ಸಖೀಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಥನಕಾವ್ಯದ ಅಂಶಗಳು ಬೇಕಾದಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕಥನಕವನವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದೆ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದಿದೆ. ಕಥನಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದು. ಕಥೆಯನ್ನು ಬೇಕಾದರೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಗದ್ಯ ಕಥೆಗೂ ಕಥನಕವನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಮಾಧ್ಯಮದ್ದು. ಕಥೆ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಪದ್ಯ ಅಥವಾ ಗದ್ಯ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಾಗ ಹೇಳುವ ಕಥೆಯ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತ್ತದೇನೋ ನಿಜ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಕಥೆ ತನ್ನ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ತೋರಿಸಬಲ್ಲದು. ಪದ್ಯ ಕಥೆಯ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ರಹಸ್ಯತರವಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದೇನೇಯಿದ್ದರೂ ಕಥೆ ಕಥೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯನ್ನು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಾಗ ಕಥೆ ಹೋಗಿ ಕಾವ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಹಾಗಾದರೆ ಕಥೆಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪ ಏನು ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಸ್ವಲ್ಪ ಬಿಗಿಯಾದ ಮಾತು. ಸಖೀಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥೆಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

ಹಿಂಗೊಬ್ಬ ಅರಸಿದ್ದ ಎನ್ನುತ್ತ ಎಂದೆಂದು
ಕಾಲಿಲ್ಲದ ಕಥೆ ಸಾಗುತಿದೆ
ಹ್ಯಾಂಗಾರ ಕಥೆ ಮುಗಿದು ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗಲು
ಬೆರಗಿಲೆ ಮೊಗವಗಲಾಗುತಿದೆ
ಮಾಜಲಿ ಮೊಗ ಮೊದಲು ಎಡರೆಷ್ಟೇ ಬರುತಿರಲಿ
ಮುಗಿತಾಯ ಸಿಹಿ ಸಕ್ಕರೆಯಾಗುತಿರೆ
ರಾಜಪುತ್ರಿಗೆ ಕೊನೆಗೆ ಕಟ್ಟಿಟ್ಟ ಹಾಗೆಯೆ
ರಾಜಪುತ್ರನು ಬರುವ ಹೇ ಸುಖವೇ
ಅಟ್ಟಂಬಟ್ಟಾರಣ್ಯದೊಳು ರಾಕ್ಷಸನು ಬಂದು
ಹೊಸನಾತ ಎನ್ನುತ್ತ ತಿನ್ನಲಿದೆ
ಸತ್ತರೇನತ್ತರೇನಲ್ಲಿ ಗೈತರುವರು
ಶಿವ ಪಾರ್ವತಿ ಅವರನೆಬ್ಬಿಸಲೇ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1975:8)

ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಹೇಳುವ ಒಂದು ಅದ್ಭುತವಾದ, ರಮ್ಯವಾದ ಕಥೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಕಥೆಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಕಥೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಬೇಕಾದಷ್ಟು ವಿಘ್ನಗಳು ಬಂದರೂ, ಅಗಲಿಕೆ ಒದಗಿಬಂದರೂ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಪುತ್ರಿಯನ್ನು ಪಾರುಮಾಡುವ ರಾಜಕುಮಾರ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಕಥೆಯ ಉದ್ದೇಶವೇ ಇದಾಗಿದೆ.

ಗೊನೆಗೊಂದು ಸವಿಹಣ್ಣು ಬಿಟ್ಟರೆ ಒಟ್ಟಿಗೆ
ಬದುಕಿನ ಮರವೆಲ್ಲ ಚಲುವಲ್ಲವೇ ?

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1975:9)

ಕಥೆಯ ಕೊನೆ ಎಂದರೆ ಕಥೆಯ ದೈವ. ಅದು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಕಾವ್ಯನಾಯಕನ ಉದ್ದೇಶ ಇಷ್ಟೇ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದೆಲ್ಲ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಕಥೆಯ ಪ್ರಯೋಜನವಾದರೂ ಏನು ? ಬದುಕಿನ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತದ ಅನುಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವುದೇ ಕಥೆಯ ಉದ್ದೇಶ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಇದು ಒಪ್ಪಿಗೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ಉದ್ದೇಶ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಫಲವಾಗಬಹುದು. ಕಾವ್ಯವಾಯಕನ ಬದುಕು ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯ ರಾಜಕುಮಾರನ ಬದುಕಿನಂತೆ ಕಥೆಯ

ತತ್ವಗಳಿಗೆಬದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. 'ಅಟ್ಟಂಬಟ್ಟಾರಣ್ಯದಲ್ಲಿ' ರಾಕ್ಷಸನು ಬಂದು ರಾಜಪುತ್ರಿಯನ್ನು ತಿನ್ನಬೇಕೆಂದು ಮುಗಿಬಿದ್ದಾಗ ಅವಳನ್ನು ಪಾರು ಮಾಡಲು ರಾಜಕುಮಾರ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಸಂಗ ರಾಜಕುಮಾರನ ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆಗಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದದ್ದು. ಅಂತಹ ಪ್ರಸಂಗ 'ಸಖೀಗೀತ'ದ ಕಾವ್ಯನಾಯಕನಿಗೆ ಬಂದರೆ ಅವನು ಸತ್ತೇಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಕಾವ್ಯನಾಯಕನ ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು. ದೈವ ಇಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸನಂತೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದು ಎರಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತರಂಗದೊಳಗೆ ಹುಟ್ಟಿ ಹುಯ್ಯಲೆಬ್ಬಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ ಅಲ್ಲಿ ಇದೆ.

ನಿಮ್ಮ ಜೀವನ ಧ್ಯೇಯ ಗೌರಿಶಂಕರದಂತೆ
ಶಿಖರವನೆತ್ತದೆ ಮುಗಿಲನಡೆ
ನನ್ನದೆ ತಿರುಗಿದೆ ಗಂಗೆಯು ಹರಿದಂತೆ
ಜನರೀತಿಯಂತೆಯೆ ನೆಲದ ಕಡೆ
ನಿಮ್ಮೆದೆ ಕರಗಿದರೆ ನನಗೆ ನೀರೆರೆವುದು
ಚಳಿಗಾಲ ಬಂದಂತೆ ಕಲ್ಲಾಗಲು
ನಾ ತಣ್ಣಗಾಗುತ ನಡಗುತ ಅಡಗಲು
ಓಡುವೆ ದಿಗ್ದೇಶಕೆಲ್ಲಾದರೂ
ಏನೀಕೆ! ಎಂದೊಮ್ಮೆ ಸಲಿಗೆಯಲಾಡಿದ
ಸಲ್ಲಾಪ ಸರಸಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆ?
ಯಾವುದೊ ಜನುಮದ ಕಥೆ ನೀವು ಹೇಳುವಿರಿ
ಸತ್ಯಯುಗವು ಹೋಗಿ ಕಲಿ ಬಂದಿದೆ.
ನಿಮ್ಮೆದೆ ಎತ್ತರಕೆ ನಾವೇನು ಬಂದೇನು?
ಕಲಿತವರ ಬೆಡಗಿಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಕಡೆ
ನಿಮ್ಮ ಕಣ್ಮುಂದೆಯೇ ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿದರೆ ಸಾಕು
ಗೆದ್ದೆವು ಎಂದೇ ನೀ ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿಯೇ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1975:40-41)

ಗಂಡ- ಹೆಂಡಿರ ನಡುವೆ ವಿಚಾರ ವಿರಸ ಇಬ್ಬರ ಬಾಳನ್ನು ನುಂಗುವಂತೆ ಹೊಂಚುಹಾಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂತೋಷವೆಲ್ಲ, ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಿನದು. ಈ ತೊಡಕನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಕುಶಲ ಕಲೆಯನ್ನು ಈ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ಹುಡುಕಿ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವಂತಿದೆ. ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಬಂದ ಕನ್ಯೆಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕಾರಬಲದಿಂದ ಸಖಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಕುಶಲಕಲೆ ಇದಾಗಿದೆ. ಹುಟ್ಟುತ್ತಲೇ ಯಾರೂ ಸಖ-ಸಖಿಯರಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾವ್ಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇದು ಆಗಿಲ್ಲ.

ಎಂದಿನಿಂದಲೊ ಏನೋ ಒಳಗೊಂದು ಸಖ-ಜೀವ
ಸಖಿ ಬಾರೇಬಾ ಎಂದು ಕೂಗುತಿದೆ
ಮುಂದಿನ ಪಥದಲಿ ಸಖಿಯಾಗು ಬಾ ಎಂದು
ನನ್ನ ಮನೋರಥ ಕೂಗುತಿದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1975:48)

ಆದರೆ ಈಗ ಇರುವವಳ ಬಗ್ಗೆ ಅನಾದರವಿದೆಯೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವಳಿನ್ನೂ ಸಖಿಯಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಕೊರಗು ಮಾತ್ರ ಇದೆ. ಗಂಡ-ಹೆಂಡಂದಿರು ಸಖ-ಸಖಿಯರಾಗುವುದೆಂದರೆ ಪ್ರಣಯ ದೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ದ್ವಿಜತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಂತೆ. ಅಂಥ ಸಖಿಯನ್ನು " ಗೃಹಿಣೀ ಸಚಿವ: ಸಖೀ ಮಿಥ: ಪ್ರಿಯಾ ಲಲಿತೆ ಕಲಾವಿದೌ" ಎಂದು ಕಾಳಿದಾಸ ರಘುವಂಶದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಉದಯನನ ವಾಸವದತ್ತೆ, ಅಜನ ಇಂದುಮತಿ, ರಾಮನ ಸೀತೆ ಇಂಥ ಸಖಿಯರಾಗಿದ್ದರು. 'ಸಖೀಗೀತ' ದಲ್ಲಿ ಇದೇ ವಸ್ತು ಬೇರೆ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ.

ಸಖೀಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯನಾಯಕನ ಕೆಲವು ಜೀವನದ ಘಟನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿದ್ದರೂ ಆ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ಕಥಾಸೂತ್ರ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಮದುವೆ, ಮಕ್ಕಳು, ಸಾವು, ನೋವು, ದೇಶಾಂತರ- ಇಂಥ ಘಟನೆಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅಥವಾ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೇ ಮಾತಾಡ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಘಟನೆಗಳು ನಡೆಯುವುದೇ ಕಥೆಯ ಶಿಲ್ಪವಾಗಿದೆ. ಈ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಪೋಣಿಸುವ ಕಾಲ ತಾನೆ ಒಂದು ಕಥೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಖೀಗೀತದ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತು ಇದಲ್ಲ. ಹೆಣ್ಣು ಹೆಂಡತಿಯಾಗಿ, ಸಖಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವುದಕ್ಕೆ ಕಾಲಾವಕಾಶ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಪರಿಪಾಕಕ್ಕೆ ಕಾಲಾವಕಾಶ ಬೇಕಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯವೇನಲ್ಲ. ಒಂದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸಂಬಂಧಗಳು ಕೂಡಿ ಹೋಗುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಮಾತಲ್ಲ.

ತಾಯೆ ಕನಿಮನಿಯೇ ನೀ, ಅಕ್ಕ ಅಕ್ಕರತೆಯೇ
ಬಾಯೆನ್ನ ತಂಗಿ ಬಾ ಮುದ್ದು ಬಂಗಾರವೇ
ನೀಯೆನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯೊ ಮೈಗೊಂಡ ನನ್ನಿಯೋ
ಮಗಳೊ ನನ್ನೆದೆಯ ಮುಗುಳೊ?

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1973:7)

ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೆ ಹೆಣ್ಣು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ರೂಪವಾಗಬಲ್ಲುದು.

ಮದುವೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವಿಧಿ ತಂದ ವಧುವಾಗಿದ್ದವಳು, ಹೆಂಡತಿಯಾಗಿ, ತಾಯಿಯಾಗಿ ಮನೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಲು ಕಾಯಕಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತ ಇದೆ ಕಥೆ ಮುಂದುವರಿಯದಿದ್ದರೆ ಸಖೀಗೀತ ಒಂದು ಕಥನಕವನವಾಗಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಹೆಂಡತಿಯಾದವಳು ಸಖಿಯೂ ಆಗಬೇಕು. ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ಪರಸ್ಪರ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮೂಡಿ ಜೀವನ ಒಂದು ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಹಂಬಲ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಹಂಬಲ ಸಫಲವಾಗುವುದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ನಾಯಕನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನುಡಿಯ ಕೊನೆಗೆ ಒಂದು ಪಲ್ಲವಿ ಪುನರುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ನನಗೂ ನಿನಗೂ
ಅಂಟಿನ ನಂಟಿನ ಕೊನೆ
ಬಲ್ಲವರಾರೂ ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯೇ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1975:2)

ಪಲ್ಲವಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆಯು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಇಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ ತನ್ನ ರಹಸ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಪಲ್ಲವಿ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರ ನಡುವಿನ ಅಪರಿಚಯವನ್ನು, ಮುಂದೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು, ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಮೂಡುವ ವಿರಸವನ್ನು, ವಿರಸದ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧದ ಅರ್ಥವನ್ನು, ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಹೃದಯ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕೂಡ ಸೂಚಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಅಪರಚಿತರಾದ ಒಂದು ಗಂಡು, ಒಂದು ಹೆಣ್ಣು ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಸಮ್ಮುಖರಾಗಿ ಪರಾಙ್ಮುಖತೆಯ ಸಂಶಯದಿಂದ ವಿಮುಖರಾಗಿ ಆದರೂ ಸಂಬಂಧದ ಅರ್ಥವೇನು ಎಂದು ಕೂಗಿ ಕೇಳುವಂತೆ ಈ ಪಲ್ಲವಿಯ ರಚನೆ ಇದೆ. ಈ ಒಂದು ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಥೆಯಾಗಬೇಕಾದದ್ದು ಭಾವಗೀತವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ಸಾತತ್ಯ ಕಥೆಗೆ ಮೂಲತತ್ವವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾವಗೀತದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಒಂದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಖೀಗೀತ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಥನವಾಗಿದ್ದರೂ ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತವಾಗಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ಸಖೀಗೀತ'ವನ್ನು ಮುಗಿಸಿದ ಮೇಲೆ 'ಬಾಲ್ಯಕಾಂಡ'ವನ್ನು ಬರೆದರೆಂದು ಈ ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬರೆದಾಗ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದು ತಮ್ಮ ಸಖಿಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಸಖಿ ನನ್ನ ಬಾಲ್ಯದಾ ಕಥೆ ನಿನಗೆ ಹೇಳುವೆನು
ವ್ಯಥೆಯಿಲ್ಲ, ಈಗಲ್ಲ ಹೂವಾಗಿದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1973:3)

ಎಂದು ಕವಿತೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಕವಿತೆಯ ಶ್ರೋತೃ ಎಂದರೆ ಅವರ ಹೆಂಡತಿಯೇ ಸಖೀಗೀತದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಸಾಲುಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

ಸಖಿ ನಮ್ಮ ಸಖ್ಯದ ಅಖ್ಯಾನ ಕಟು ಮಧುರ
ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದೊಡಗೂಡಿ ವಿವರಿಸಲೇ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1975:1)

ಸಖೀಗಿತವನ್ನು ಕೂಡ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಖಿಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸಖೀಗಿತದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾದ ಅನುಭವ ಸಖಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬಾಲ್ಯಕಾಂಡದ ಅನುಭವ ಸಖಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾದದ್ದು. ಕವಿತೆಯ ಎರಡನೆಯ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತುವಿನ ಕಾಲಮಾನದ ಸೂಚನೆ ಇದೆ.

ಈ ಶತಕ ಬಂದಿಲ್ಲ, ಆ ಶತಕ ಮುಗಿದಿಲ್ಲ
ಕೊನೆ ದಶಕ ಕೊನೆ ಕೊನೆಗೆ ಅದೆ ಬಂದಿದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1973:3)

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಗಿನ ಹಾವಳಿಯಿಂದ ಕವಿತೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಿತೆ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ಅಥವಾ ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಭಾಗದ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿಯ ಜೀವನ ಕ್ರಮ ಈ ಕವಿತೆಯ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಸಖೀಗೀತದ ಕಾಲಮಾನ ಅಥವಾ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಈ ನಿಶ್ಚಿತತೆ ಇಲ್ಲ.

ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿ ಸೃಷ್ಟಿಗರ್ಭದೊಳಾಗ
ರೇಡಿಯಮ್ಮಿನ ಕಿರಣವನು ಕಂಡಿದೆ
ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿ ಕುಂಟುತ್ತ ನಡೆದಿತ್ತು
ಕಂಡವರು ಎಂಬವರ ಹಿಂಬಾಲಕೂ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1973:3)

ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ರೇಡಿಯಂನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆದದ್ದು, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿ ಕುಂಟುತ್ತಾ ನಡೆದದ್ದು, ಪ್ಲೇಗಿನ ಹಾವಳಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಹೀಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಕಾಲಸೂಚಕಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ. ಇಂಥ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದರು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮನೆತನದ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಅವರ ತಾಯಿ ಮತ್ತು ತಾಯಿಯ ತಾಯಿ ಇವರಿಂದ ರೂಪಿತವಾದದ್ದು. ಅವರ ಅಜ್ಜಿ ಬಂಡಾಯಕಾಲದ ಖಂಡಿತ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಧೈರ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತ್ತು. ಅಂಥ ಅಜ್ಜಿ ತನ್ನ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ, ಹುಲಿ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಸಾಕುವಂತೆ ಸಾಕಿದ್ದಳು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದು ಹೀಗೆ ಈ ಇಬ್ಬರು ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು.

ತಂದೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದು ಇವರ ತಂದೆ

ಗಂಡಮಾಲೆಯ ಧರಿಸಿ ರುಂಡಮಾಲೆಯ ಹಾಗೆ
ಮರಣದಿ ಉಸುರಾಡಿ ನಿಂತವರು

ವಿಷವನು ಕಕ್ಕಿಸಿ, ನೀರನು ದಕ್ಕಿಸಿ
ಸಾವಿನ ಸರಸವನಾಡಿದರು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1973:5)

ಅವರ ಜೀವನ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದಾಗಿ ಇಂಥ ಮರಣಾಂತಿಕವಾದ ರೋಗ ಕೂಡ ಬಾಳನ್ನು ಕಹಿಯಾಗಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡಿದ್ದಾರೆ. ಬಾಲ್ಯದ ಬಹಿರ್ಮುಖವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಡೀ ಜಗತ್ತು ತೆರೆದ ಪುಸ್ತಕದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು.

ಕಪ್ಪತಗುಡ್ಡದ ಓರೆಕೋರೆಗಳಲ್ಲಿ
ಕಡ್ಡಿಗೊಂಚಿಕ ಇಟ್ಟ ಕಾಳಿನೊಲು
ಜೀವಸಂಚಿತದಲ್ಲಿ ವಾಸನೆಯುದರದ
ಸಂಸ್ಕಾರ ಚಿತ್ರದ ಬಾಳಿನೊಲು
ಭೂತಸಂಚಾರದ ಉಲಿವು ಮೂಡಿಸಿಕೊಂಡ
ಸುಡಗಾಡಗಟ್ಟಿಯ ಹಾಳಿನೊಲು
ನಿಧಿಯಂತೆ ನಿಂತಿತ್ತು ಸಲ್ಲಿಸಲು ಸಲುವಳಿ
ಅದೃಷ್ಟ ಎನಿಸುವ ನಾಳಿನೊಲು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1973:6)

ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭೂತ, ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯತ್ತುಗಳು ಸಮನ್ವಿತವಾದ ಅನುಭವದ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ವಾಡದಲ್ಲಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಟಗಳ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆಟವು ಒಂದು ರೂಪಕವಾಗಿ ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅವರ ಕವಿತೆಗೆ ಕಲಿಸಿರಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗಾಳಿಪಟದ ವರ್ಣನೆ ಹೀಗಿದೆ

ಬುದ್ಧನಾದರು ಭವಗೆದ್ದ ಭವ್ಯನ ರೀತಿ
ಮುಕ್ತ ಲಾಲಿತ್ಯದ ಇದರಂದವು
ಏರು ಏರೆಲೆ ಪಟವು ನನಗೂ ನಿನಗೂ ಉಂಟು
ಏಕಸೂತ್ರದ ಸಂಬಂಧವು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1973:11)

ಗಾಳಿಪಟದ ಸ್ವೈರ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶವಾದಿಯ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಅವರು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಧಾರ್ವಾಡದ ಪರಿಸರ ಬದುಕುವ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಆಗಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಜೀವನದಂತೆ ಸಾವು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜಾತಿಯ ಹೆಣಗಳ ಮೆರವಣಿಗೆಯ ವರ್ಣನೆಗೆ ಸುಮಾರು ೨೦ ಸಾಲುಗಳು ಮೀಸಲಾಗಿದೆ.

ಇದಿಷ್ಟು ಈ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತು. ಆದರೆ ಬಾಲ್ಯಕಾಂಡ ಒಂದು ಕವಿತೆಯಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅಸಂಪೂರ್ಣತೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲೆಯ ಅಸಂಪೂರ್ಣತೆಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಬರೆದಿದ್ದ ಸಖೀಗೀತ ಕೂಡ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಪೂರ್ಣವೇ. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಅದು ಸಖ್ಯದ ಆಖ್ಯಾನ. ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರ ನಡುವೆ ಹಲವಾರು ಸರಸ ವಿರಸಗಳಲ್ಲಿ ಸಖ್ಯಭಾವ ಬೆಳೆದುಬಂದ ರೀತಿ ಅಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗೆಯೇ ಇದೆ. ನನಗೂ ನಿನಗೂ ಅಂಟಿದ ನಂಟಿನ ಕೊನೆ ಬಲ್ಲವರಾರು ಕಾಮಾಕ್ಷಿಯೇ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕವಿಯ ದಾಂಪತ್ಯ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವುದರಿಂದ ಕವಿಯ ವಸ್ತು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಬಾಲ್ಯಕಾಂಡದ ರೀತಿ ಬೇರೆ. ಇಡೀ ಕವಿತೆ ಕವಿಯ ಬಾಲ್ಯದ ಅನುಭವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯ ಸಂಸ್ಕಾರದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಅನ್ವೇಷಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿಗೆ ಗಾಳಿಪಟದ ಆಟ ಬಾನಲ್ಲಿ ತೇಲುವ ಆದರ್ಶ ಜೀವನದಂತೆ ಕಂಡರೆ, ಅವನು ಓದಿದ್ದ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರ ಸ್ತೋತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಗೀತಗೋವಿಂದದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಕಾವ್ಯ ಮಾದರಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಮನೆಯಲ್ಲಿಯ ತಾಯಿ ಈ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದಳು.

ಹೆಣ್ಣು ಎನ್ನುವ ಮಾತು ತಾಯಿ ಎನ್ನುವ ಮಾತು
ಎರಡಲ್ಲ ಒಂದೆಂದು ತಿಳಿಸಿದಳು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1973:5)

ಹೆಣ್ಣು ಬೇರೆಯಲ್ಲ, ತಾಯಿ ಬೇರೆಯಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರಿವನ್ನು ತಾಯಿ ಮೂಡಿಸಿದರೆ ಕಾಮನಕಟ್ಟೆಯ ವೇಶ್ಯೆಯರು ಇದೇ ಬಗೆಯ ಅರಿವನ್ನು ಕವಿಯ ಬಾಲ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಿತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಸಮೃದ್ಧಿ ಇದ್ದರೂ ಈ ದೀರ್ಘವಾದ ಕವಿತೆ ಏನನ್ನು ಹೇಳಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚಾದರೆ ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರದು ಯಾವ ರೀತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅವರ ಸಂಸ್ಕಾರ ಎಂಥದು ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಖೀಗೀತದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದಾದರೂ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯ ಕ್ಷಣ ಇಲ್ಲ. ಇಡೀ ಕವಿತೆಯ ದೃಷ್ಟಿ ಬಹಿರ್ಮುಖವಾಗಿದೆ.

ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿರುವ ತತ್ವವೆಂದರೆ ನೆನಪು ಸಖೀಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಬಹುಶಃ ಇದೇ ತತ್ವವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ನೆನಪು ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸದಂತೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತು ಈ ರೂಪದ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ದಯಪಾಲಿಸುತ್ತದೆ. ಸಖೀಗೀತದಲ್ಲಿಯ ಋತುಸಂಹಾರದ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತುವಾದ ಸಖ್ಯಕ್ಕೂ ಈ ಋತು ವರ್ಣನೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸೌಂದರ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ರೀತಿಯನ್ನು ಈ ವರ್ಣನೆ ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ಮೂರ್ತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಕುಣಿಯೋಣು ಬಾ ಎಂದು ಪ್ರಣಯದೋಲೆಯನೊಂದು
ಎದೆವಾತಿನಿಂದೆದೆಗೆ ನಾನಟ್ಟಿದ್ದೆ
ಪ್ರತಿಭೆಯ ಗರ್ಭದ ವಿಶ್ವಕರ್ಮನ ಕರೆಸಿ
ಗಾಳಿಗೋಪುರವೊಂದು ನಾ ಕಟ್ಟಿದ್ದೆ
ವಾಗಿಂದ್ರ ಜಾಲದ ಮಾಲೆಮಾಲೆಯ ಬೀಸಿ
ಸಪ್ತ ಸ್ವರ್ಗದ ಶಿಖರವನು ಮುಟ್ಟಿದ್ದೆ
ನನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಹೇ ಪ್ರೇಮದೇವತೆ
ಮೌನಮುದ್ರೆಯನಲ್ಲು ನೀ ತೊಟ್ಟಿದ್ದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1975:25)

ಈ ಪದ್ಯದ ಮೊದಲಿನ ೬ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯನಾಯಕ ಕವಿಯೂ ಹೌದು, ಪ್ರಣಯಿಯೂ ಹೌದು. ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಈ ಸೌಂದರ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ತನ್ನ ವಾಗಿಂದ್ರ ಜಾಲದ ಮಹಿಮೆ ಎಂಬುದು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸ, ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬೀಸು ಇವುಗಳಿಗೂ ಪ್ರಣಯದ ರಸ ವಿರಸಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬಾಲ್ಯಕಾಂಡದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ಇದ್ದರೂ ಅದು ವಾಚ್ಯವಾದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮಾತೆಂದರೆ ಬಾಲ್ಯಕಾಂಡ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕವಿತೆಯಾಗಿದೆ.

ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಧಾರ್ವಾಡದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾಲಮಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮೋಹಕವಾದ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ತಾವಾಗಿ ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ ?

ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೂ ಈ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಕವಿತೆ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಾಗಿದೆ. ಧಾರವಾಡ ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಕವಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ಕವಿತೆ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹೇಗೆಂದು ನೋಡಿದರೆ ಇದು ಕಥೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಹೋಗಲಿ ಇದು ಆತ್ಮಕಥೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಬಹಳವಾದರೆ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದ ಭಾವಗೀತೆ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ದೀರ್ಘ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಾಷಾಂತರಗಳೇ. ಈ ಅನುವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದೆಂದರೆ ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೇಘ ಸಂದೇಶದ ಅನುವಾದ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೂಲ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಥೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇದೆ. ಆದರೂ ಆ ಕವಿತೆ ಕಥನಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರ ಪ್ರಕಾರ ಕೂಡ ಇದೂ ಒಂದು ಖಂಡಕಾವ್ಯ. ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಮೇಘ ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಮಾತನಾಡುವವನು ಯಕ್ಷನೊಬ್ಬನೆ.ಬ್ರೌನಿಂಗ್ ಕವಿಯ 'ಡ್ರಾಮ್ಯಾಟಿಕ್ ಮೊನೋಲಾಗ್' ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕವಿತೆ ಇದಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷ ತನ್ನ ಮನೋಗತವನ್ನು ಮೇಘಕ್ಕೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಪ್ರಿಯತಮೆಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಲು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮೇಘ ಅವನ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಹಿಮಾಲಯದವರೆಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಅದರ ಆವಶ್ಯಕತೆಯುನಮಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷನ ವಿರಹತಪ್ತವಾದ ಮನಸ್ಸು ಅನೇಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ರಾಮಗಿರಿಯಿಂದ ಹಿಮಾಲಯದ ವರೆಗಿನ ಮೇಘದ ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಉಜ್ಜೈನಿಯ ಮಹಾಕಾಲನ ಮಂದಿರ, ಅಲ್ಲಿಯ ದೇವದಾಸಿಯರು, ದಶಾರ್ಣ, ವಿದಿಶಾ ಮುಂತಾದ ನಗರಗಳ ಅಪೂರ್ವ ಸೌಭಾಗ್ಯ, ಬೆಟ್ಟ, ಹೊಳೆ, ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದ ಯುದ್ಧಭೂಮಿ, ಹಿಮಾಲಯದ ಮಂಜು ತುಂಬಿದ ತಪ್ಪಲು ಪ್ರದೇಶ ಇಂಥ ಚಿತ್ರಗಳು ಒಂದು ಭಾವ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಭಾವವಲಯದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷನ ವಿರಹ ತಂಬೂರಿಯ ಶೃತಿಯಂತೆ ಮಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಉಜ್ಜೈನಿಯ ಕರು ಮಾಡಗಳಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದ ಪಾರಿವಾಳಗಳು, ಬೆಳಗಿನಲ್ಲಿ ಕಮಲಗಳ ಕಣ್ಣೊರೆಸಲು ಬಂದ ಸೂರ್ಯಕಿರಣ ಅಲ್ಲದೆ ಮೇಘ ಮತ್ತು ಮಿಂಚು ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಕೂಡ ವಿರಹ ಬರಬಾರದೆಂದು ಯಕ್ಷನ ಹೃದಯ ಮಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಾಳಿದಾಸ ಬರೆದಿರುವ ಯಕ್ಷನ ಭಾವಗೀತೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮೇಘದೂತವನ್ನು ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಅನುವಾದವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಇಂದು ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟಬೇಕಾಗಿದೆ. " ಹಸ್ತ ಪ್ರಾಪ್ಯಸ್ತಬಕ ನಮಿತೋ ಬಾಲ ಮಂದಾರವೃಕ್ಷ:'(ಪರಮೇಶ್ವರಭಟ್ಟ;1972:663) ಎಂಬ ಕಾಳಿದಾಸನ ಸಾಲು " ಕೈಯೆತ್ತರಾದ ಮಂದಾರವೊಂದು ಇದೆ ಗೊಂಚಲಾಗಿ ಬಾಗಿ"(ಅಂಬಿಕಾತನಯ್ಮದತ್ತ;1993:21) ಎಂದು ಅನುವಾದಗೊಂಡಾಗ ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತದ ದರ್ಪ ಕಳೆದುಹೋಗಿ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡದ ಸುಖಾನುಭವವು ಆಗುತ್ತದೆ. ಬಹುಶ: ಕಾಳಿದಾಸನೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದರೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದನೋ ಏನೋ? ಸಂಸ್ಕೃತದ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಒಯ್ದ ಕುಶಲ ಕಲೆಯನ್ನು ವಿವರ ವಿವರವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಿದ್ದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದೇ ಕೃತಿ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮೋಜಿನ ಮಾತೆಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅನುವಾದಕ್ಕಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕೃತಿ ರಘುವಂಶವಲ್ಲ, ಶಾಕುಂತಲವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮೇಘದೂತ. ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಕೆಲವು ಮುಕ್ತಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿ ಛಾಯೆ ಎಂಬ ತಲೆಬರಹದಡಿಯಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವು ಕೂಡ ಕವಿಯ ಕೆಲವು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಭಾವಗೀತೆಗಳಾಗಿವೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ರಮಣಹೃದಯ, ಚಾಂಗದೇವ ಪಾಸಷ್ಠಿ, ಅನುಭವಾಮೃತ, ಸೌಂದರ್ಯಲಹರಿ, ಮೊದಲಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಹಾಗೂ ಚಿಂತನಾತ್ಮಕವಾದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕರುಳಿನ ವಚನಗಳು, ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ವಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಮೊದಲ ಮಗ ರಾಮನ ಬಾಲಲೀಲೆಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳಿವು. ತಾಯಿ ಮಕ್ಕಳ ವಾತ್ಸಲ್ಯದ ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟ್ಯಾಗೋರರ ದಿ ಕ್ರೆಸೆಂಟ್ ಮೂನ್ ಎಂಬ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಓದಿರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಕು. ಟ್ಯಾಗೋರರ ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕವಿತೆಗಳಾಗಿ

ಪರಿವರ್ತನಗೊಂಡಿವೆ. ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಏನೋ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಗಳು ವಚನಗಳಾಗಿವೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಚನಗಳ ಅನಿಯಮಿತವಾದ ಛಂದೋ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ವಚನಗಳ ಛಂದೋಗತಿ ಗದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಪದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಪದ್ಯಗಂಧಿಯಾದ ಗದ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಲಯ, ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಮಾ ಯೋಜನೆಯಂತೆ ಸಮಾನಾಂತರದಲ್ಲಿ ಸಾಗುವ ಲಯ.

ಕಂದಾ ನಿನ್ನ ಮುಖದ ಮುದ್ರಾಕೃತಿಯು ನನ್ನಂತಿದೆ
ಆದರೆ ದೇಹದ ಭದ್ರಾಕೃತಿಯು ಅವರಂತಿದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:111)

ಈ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಯೋಜನೆ ಒಳಪ್ರಾಸ ಮತ್ತು ಛಂದೋಗತಿ ಇವೆರಡು ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮುದ್ರಾಕೃತಿ ಭದ್ರಾಕೃತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕರುಳಿನ ವಚನಗಳು ಯಾವ ಕಥೆಯನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ತಾಯಿ ಮತ್ತು ಕೂಸಿನ ಅತ್ಯಂತ ಆಪ್ತವಾದ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಮೂಡುವ ಭಾವಲಹರಿಗಳನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ಭಾವಪ್ರಪಂಚ ಎಷ್ಟು ಆಪ್ತವಾದದ್ದೆಂದರೆ ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ತಂದೆಗೆ ಕೂಡ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಮಗು ಎಂದರೆ ತಾಯಿಗೆ ಮೀಸಲಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಒಂದು ಅನುಭವ. ಈ ಅನುಭವ ಪರಮಾತ್ಮ ಮತ್ತು ಭಕ್ತರ ಅನುಭವದಂತೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಈ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅನುಭವಾವದ ಬಣ್ಣವಿದೆ.

ನನ್ನ ಪಂಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಲೇಪವಿಲ್ಲದಿರುವೆ,
ನನ್ನ ಪಂಕಜವೆ
ನನ್ನ ನೀರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ನೀರಾಳದಲ್ಲಿರುವೆ
ನನ್ನ ನೀರಜವೆ
ಒಡೆಯಲು ಬಾರದ ಒಡಪಿನಂತಿರುವೆ
ಬಿಡಿಸಲು ಬಾರದ ತೊಡಕಿನಂತಿರುವೆ
......ಯಕ್ಷಾಂಗುಲಿಕೆಯಂತೆ ನಿನ್ನ ತೊಟ್ಟೂ
ನಿನ್ನೆಲ್ಲ ಗುಟ್ಟರಿಯೆ ನಾನು
ನವೋನವ ಚಮತ್ಕಾರವೆ ನೀನಾವ ಲೋಕದ ಜೀವಿ ?

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:111)

ಭಕ್ತ ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ತಾಯಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಹತ್ತಿರದ ಜೀವವೆಂದರೆ ಅವಳ ಕೂಸು. ಆದರೆ ಅದೇನೆಂದು ಅವಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತು ಎಲಿಯಟ್ ಕವಿ ತನ್ನ 'ಮರೀನಾ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ "Near of thou eyes; But more distant the stars" (Eliot 1951) ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತವೆ. ಲೌಕಿಕದಂತೆ ಅಲೌಕಿಕವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವುದೇ ಅನುಭಾವ.

ನನ್ನ ಬಸಿರಿನ ತಾವರೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಬಾಲಬ್ರಹ್ಮಾ
ಹೆಸರಿನ ಅಪ್ಪಿಗೆಗೆ ಒಪ್ಪದ ಆನಂದಕಂದಾ
ಏನೆಂದು ಕರೆಯಲಿ, ಏನೆಂದು ಕರೆಯದಿರಲಿ ನಿನ್ನ ?
ಅನಂತನ ಅನಂತನಾಮದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಇಂಬುಂಟೆ ?

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1958:110)

ದೇವರನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ರೀತಿ ಇದಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಮಗುವಿನ ಲೀಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತಾಯಿಗೆ ಹತ್ತು ಅವತಾರದ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಾನೆ, ದಶವಾವತಾರದ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ. ಮಗು ಎಂದರೆ ಹಲವಾರು ಶಕ್ತಿಗಳ ಒಂದು ಸಂಭಾವ್ಯತೆ. ತನ್ನ ಮಗು ಮುಂದೇನಾಗಬಹುದು ಎಂಬುದು ತಾಯಿಯ ನಿತ್ಯ ಕುತೂಹಲದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ.

ನನ್ನ ಮಗುವಿನ ಮುಚ್ಚಿದ ಮುಷ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲಿ
ನವಶಕ್ತಿಗಳಿರಬಹುದು
ತೆರೆದು ನೋಡಲೆ......? ಬೇಡ
ಅಂಗೈಯಲ್ಲಿರದಿದ್ದರೂ ಮುಂಗೈಯಲ್ಲಾದರೂ ಇರಬಹುದು.

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:102)

ಮಗು ಎಂದರೆ ಹೀಗೆ ಒಂದು ಗೆರೆ ಮೂಡದ ಚಿತ್ರವಾದಾಗ ತಾಯಿ ತನ್ನ ಕನಸುಗಳ ಬಣ್ಣದಿಂದ ಆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಡುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ವಚನಗಳಲ್ಲಿಯ ಅನುಭಾವ ಸಂಪತ್ತಿನಿಂದಾಗಿ ಈ ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ವಚನಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಬಂದಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಶಿವಶರಣರ ವಚನಗಳಂತೆ ಇವು ಕೂಡ ಭಾವಗೀತೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ದೀರ್ಘ ಕವನಗಳು ನೋಡಲಿಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ದೀರ್ಘ ಕವನಗಳೇ ಹೊರತು ಅವುಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಕಥನ ತತ್ವವಿಲ್ಲ. ಅವರ 'ಚಾಂಗದೇವ ಪಾಸಷ್ಟಿ', 'ಸೌಂದರ್ಯಲಹರಿ' ಅಥವಾ ಅವರ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಕಲನ ಬಾಲಬೋಧೆಯಲ್ಲಿಯ ಕವನಗಳಾಗಲಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಿಂತನಕ್ರಮವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲ ಭರ್ತೃಹರಿಯ ಶತಕತ್ರಯದ ಮಾದರಿಯ ಕವಿತೆಗಳು. ಚಿಂತನ ಅದು ವಿಷಯ ಚಿಂತನವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ತತ್ವಚಿಂತನವೇ ಆಗಿರಬಹುದು ಚಿಂತನ ಹರಿದುಬರುವ ರೀತಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಪದ್ಯದಿಂದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಚಿಂತನ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೂಡಿಬಂದ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ, ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಎಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಐಕ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಏಕಸೂತ್ರತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿರುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದ್ಯವೂ ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಯೋಚನೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಂತರ ವಿರೋಧ ಬಾರದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ತತ್ವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂಬುದು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈಗಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವದಾದರೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯಿಲ್ಲ. ಅವರ ಎಷ್ಟೋ ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅವರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಥೆ ಮಗುವಿನ ಕರೆ ನಿಯಾಮಕ ತತ್ವ ಕಾವ್ಯವೇ ಹೊರತು, ಕಥೆಯಲ್ಲ. ಕಥೆಗೆ ಘಟನೆಗಳ ಅನುಭವಗಳ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳ ಸಾತತ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕ್ಷಣದ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಭೂತ, ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯತ್ತುಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಕಥಾ ತತ್ವಕ್ಕಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಾರ್ಥವೆನ್ನುವುದು "ಪಳಚ್ಚನ ಮಿಂಚಿ ಮೈದೋರಬೇಕು" ಎಂಬುದೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣವಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೪

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ

ಅಧ್ಯಾಯ ನಾಲ್ಕು

ಬೇಂದ್ರೆಯುವರ ಕಾವ್ಯ

<u>ನಾದಲೀಲೆ</u> ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ 'ಮುಗ್ಧೆ' ಎಂಬ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಕವನವಿದೆ. ಅದರ ಪೂರ್ತಿ ಪಾಠ ಹೀಗಿದೆ:

ನೀ ಮಳ್ಳ ಜಾತಿಯ ಹೆಣ್ಣು
ಬಿಟ್ಟ ಏನು ಮಣ್ಣು
ಇರತಿ ನಲ್ಲನ್ನ
ಸೂರ್ಯನ ಕೂಡ ಹೊತ್ತೇರಿ
ಧಾಂಗ ನಿನ ಮಾರಿ
ನೀ ಸುರೇಪಾನಧಾಂಗ ತಿರುವತೀದಿ.
ನಿನ ಮುಸುಕ ಕತ್ತಲೀಯೊಳಗ
ಹೊರಳಿ ಬೆಳ್ಬೆಳಗ
ಬಿಡತ ತಣ್ಣುಸಿರು
ತಂಗಾಳಿ ಗುರುಳುವಿಬ್ಬನಿ
ನಿನ್ನ ಕಂಬನಿ
ನೀ ಸುರೇಪಾನಧಾಂಗ ಸುರಿಸತೀದಿ.
ನೀ ನೀರು ಬೇಡುವಾ ಬಳ್ಳಿ
ನೀರನಿಲ್ಲದಲ್ಲಿ
ಬದುಕು ಎಂತೇನ
ಹಿತ್ತಲ ಗಿಡವು ಮದ್ದಲ್ಲ
ನಿನ್ನ ಸದ್ದಿಲ್ಲ
ನೀ ಸುರೇಪಾನಧಾಂಗ ಸೊರಗತೀದಿ.

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1964:55)

ಭಾವಗೀತದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಒಂದು ಕವನವಿದು. ಮುಗ್ಧ ಜಾತಿಯ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣು ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ ಮತ್ತು ಅಸಹಾಯಕತೆಯ ಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಅವಳ ಸುಖ ಮತ್ತು ದು:ಖಗಳು ಕೂಡ ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವಂಥವು.ನಲ್ಲ ಇದ್ದರೆ ಒಂದು ರೀತಿ, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿ. ಇಂಥ ನೋವು ನಲಿವುಗಳ ಚಿತ್ರ ಸಹಜವಾಗಯೇ ಭಾವಾವಿಷ್ಟವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಆದರೆ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಕದ ಕುಶಲ ಉಪಯೋಗದಿಂದಾಗಿ ಕವಿತೆಯ ಭಾವ ಸಂಯಮಿತವಾಗಿದೆ. ಹೆಣ್ಣಿನ ನೋವಿನ ಚಿತ್ರ ಎಷ್ಟೇ ವೇಧಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿದಗ್ಧತೆ ಇದೆ; ಚಾತುರ್ಯವಿದೆ. ಜಾನಪದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಭಾವ ಅಷ್ಟೇ ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಕೃತಕೃತ್ಯವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಹೆಣ್ಣಿನ ಪರಾವಲಂಬಿತ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಸೂರ್ಯಪಾನದ ಹೂವಿನ ರೂಪಕವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸೂರ್ಯಪಾನಕ್ಕೆ ಸೂರ್ಯ ಹೇಗೋ, ಹಾಗೆ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಅವಳ ನಲ್ಲ. ಸೂರ್ಯನ ಉದಯದಿಂದ ಸೂರ್ಯಪಾನಕ್ಕೆ ಚೈತನ್ಯ ಒದಗಿಬರುತ್ತದೆ. ಅವನು ಮುಳುಗಿದರೆ ಸೂರ್ಯಪಾನ ಮುದುಡಿಕೊಂಡು ಕಂಬನಿ ಸುರಿಸುತ್ತದೆ. ಉಪಮಾ ಮತ್ತು ಉಪಮೇಯಗಳು ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಅಪರೂಪ. ಇಬ್ಬನಿಗೂ ಕಂಬನಿಗೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯ ವಾಸ್ತವಿಕ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಶಾಬ್ದಿಕವೂ ಆಗಿದೆ. 'ಇಬ್ಬನಿ'' 'ಕಂಬನಿ' ಇವೆರಡು ಪ್ರಾಸ ಶಬ್ದಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಉಪಮಾನ ಉಪಮೇಯ ಸಮ್ಮತಿ ತಾನಾಗಿ ಬಂದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಮುಗ್ಧವಾದ ನೋವು ನಲಿವುಗಳನ್ನು

ನಿರೂಪಿಸಲೂ ಸೂರ್ಯಪಾನದರೂಪಕ ಒಳ್ಳೆಯ ವಾಹಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಪಮಾನ ಮತ್ತು ಉಪಮೇಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಮೇಯ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ, ಉಪಮಾನ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವಂಥ ಪರಿಚಿತವಾದ ವಸ್ತುವಿನ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅಪರಿಚಿತವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಉಪಮೆ ರೂಪಕಗಳು ಸಹಾಯ ನೀಡುತ್ತವೆ.

'ಮುಗ್ಧೆ' ಎಂಬ ಕವಿತೆ ಹೇಗೆ ಭಾವಗೀತದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ?ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಹುಡುಕುವ ಸಂಬಂಧವೆಂದರೆ ಸಾದೃಶ್ಯದ ಸಂಬಂಧ" ಉಪಮಾನಿಷ್ಠಾ: ಕವಯ:" ಎಂಬ ಒಂದು ಮಾತಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲ ನೆಲೆ ಈ ಸಾದೃಶ್ಯ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆ ಇಂಥ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ತರಗತಿಯ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಒಂದು ಹೊಸಪರಿಷ್ಕಾರವನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಭಾಷೆ ಈ ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಜಾನಪದ ಕವಿತೆಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಬಿಡಬಹುದು.

ಅಳುವ ಕಂದನ ತುಟಿಯು ಹವಳದ ಕುಡಿಯಂಗ
ಕುಡಿಹುಬ್ಬು ಬೇವಿನೆಸಳಂಗ| ಕಣ್ಣೋಟ
ಶಿವನ ಕೈಯಲಗು ಹೊಳೆದಂಗ|

(ಹಲಸಂಗಿ, ಲಿಂಗಪ್ಪ; 1984:86)

ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾದ ರೂಪಕಗಳ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಂಥದು. ಆದರೆ ಶಿವನಕೈಯಲಗು ಹೊಳೆದಂಗ ಎಂಬ ಕಣ್ಣೋಟದ ಅದ್ಭುತವಾದ ವರ್ಣನೆ ಕೂಡ ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮುರಿದು ಕಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಈ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಅಲೌಕಿಕವಾದ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕವಿತೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಜಾನಪದ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ದುಂದುಗಾರಿಕೆ;ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ದುಂದುಗಾರಿಕೆ ಇಲ್ಲ.

ಸೂರ್ಯಪಾನದ ರೂಪಕ ವಿಸ್ಮಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥದ ವಿಸ್ತಾರ ಪ್ರಪಂಚವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಗ್ಧಳಾದ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರದವನೆಂದರೆ ಆವಳ ನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸೂರ್ಯಪಾನದ ರೂಪಕ ಏನನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ? ಸೂರ್ಯಪಾನಕ್ಕೆ ಸೂರ್ಯ ಮುಟ್ಟಲಾರದ ದೂರದಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ.

ಸೂರ್ಯನ ಕೂಡ ಹೊತ್ತೇರಿ
ಧಾಂಗ ನಿನಮಾರಿ
ನೀ ಸುರೇಪಾನಧಾಂಗ ತಿರುವತೀದಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1964:55)

ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಸಂಯೋಗಕ್ಕಿಂತ ವಿಪ್ರಲಂಬವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯಪಾನಕ್ಕೆ ನಿಜವಾದ ಗತಿ ಎಂದರೆ ಕತ್ತಲೆಯ ಮುಸುಕಿನೊಳಗೆ ಹೊರಳಾಡುತ್ತ ಬೆಳಕಿನ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕಂಬನಿ ಸುರಿಸುವುದು ಅಷ್ಟೇ. ಅಂದರೆ, ರಾತ್ರಿ ಮಿಲನವಲ್ಲ, ಹಗಲಿನಲ್ಲಿ ಮಿಲನವಾಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಇಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ದೂರ ಅತಿಕ್ರಮಿಸಲು ಬಾರದಂಥಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಈ ವಿರಹ ನಿರವಧಿಯಾದದ್ದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯಪಾನದ ಸಾವು ನಿಶ್ಚಿತ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಮೂರನೇ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಅಂಶ ಬಂದಿದೆ. ಮುಗ್ಧೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸೂರ್ಯಪಾನದ ಹೂವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವಳು ನೀರು ಬೇಡುವ ಬಳ್ಳಿಯೂ ಹೌದು.

ನೀನೀರು ಬೇಡುವಾ ಬಳ್ಳಿ
ನೀರ ನಿಲ್ಲದಲ್ಲಿ
ಬದುಕುಎಂತೇನ
ಹಿತ್ತಲಗಿಡವು ಮದ್ದಲ್ಲ
ನಿನ್ನ ಸದ್ದಿಲ್ಲ
ನೀ ಸುರೇಪಾನಧಾಂಗ ಸೊರಗತೀದಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 2946:55)

ನೀರು ಬೇಡುವ ಬಳ್ಳಿ ಮತ್ತು ಹಿತ್ತಲಗಿಡ ಇವೆರಡು ಹೊಸ ಉಪಮಾನಗಳು. ನೀರು ಬೇಡುವ ಬಳ್ಳಿ ಮತ್ತೆ ಅವಳ ಪರಾವಲಂಬಿತ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವದರಿಂದ ಸೂರ್ಯಪಾನದಂತೆಯೇ ಇರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಉಪಮಾನವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹಿತ್ತಲ ಗಿಡದ ಉಪಮಾನ ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಹಿತ್ತಲಗಿಡವನ್ನು ಯಾರೂ ಲಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಮದ್ದಾಗಿದ್ದರೂ ಅಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೀಡಾಗಿಯೇ ಸತ್ತುಹೋಗುತ್ತದೆ. ವಿರಹಿಣಿಯಾದ ಮುಗ್ಧೆಯ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಿನ ವ್ಯಥೆ ಯಾರ ಕಣ್ಣಿಗೂ ಬೀಳದೆ ತನ್ನದು:ಖದಿಂದ ಮರಣ ಹೊಂದಬಹುದು ಎಂಬ ಧ್ವನಿ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನೀ ಸುರೇಪಾನದ್ಹಂಗ ಸೊರಗತೀದಿ ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ಉಪಮಾನಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನೆಂದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಪ್ರಕಾರದವು. ಸೂರ್ಯಪಾನ ನೀರು ಬೇಡುವ ಬಳ್ಳಿ, ಹಿತ್ತಲಗಿಡ ಇವೆಲ್ಲ ಸಸ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಜೀವವಿದ್ದರೂ ಇವಕ್ಕೆ ಮಾತಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ Lucy Gray ಕವನದ ಪ್ರಭಾವ ಇವುಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಪಮಾನಗಳು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾಗಿವೆಯೆಂದರೆ ಅವು ತಮ್ಮ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಕವಿತೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದೆಂದು ಈ ಮೊದಲೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬರಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ನೇರವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದಲಾಗಿ ಒಂದು ರೂಪಕದ ಮೂಲಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ರೀತಿ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯ ರೀತಿ ಬದಲಾಗಿದ್ದರೆ ಅಥವಾ ರೂಪಕ ಒಂದನ್ನೆ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದರೆ ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಈ ಕವಿತೆಯ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ, ಇದೆ. ಮುಗ್ಧೆಯ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಸೂರ್ಯಪಾನದ ಚಿತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ.

ಮುಗ್ಧೆ, ಹಿತ್ತಲ ಗಿಡದಂತೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದೆ ಉಳಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಹಿತ್ತಲ ಗಿಡಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೆಸರು ಕೂಡ ಇಲ್ಲ. ಮದ್ದಾಗಬಹುದಾದ ಗಿಡ ಅಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೀಡಾಗಿ ಸೊರಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸೂರ್ಯಪಾನಕ್ಕೆ ಹೆಸರಿದೆ, ಸ್ವಂತದ ತೇಜಸ್ಸಿದೆ, ಸೂರ್ಯನೊಡನೆ ಆಡುತ್ತಿರುವ ಲೀಲೆಯೂ ಇದೆ. ಇದು ನೀರು ಬೇಡುವಬಳ್ಳಿ ನಿಜ. ನೀರು ನೀರಿನಿಂದ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳ ನಡುವೆ ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರತಿಮೆ ಎಂದರೆ ನಲ್ಲ ಅಥವಾ ನೀರೆ. ಅವನ ಅಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಬಹುಶಃ ನಲ್ಲನ ಈ ಗುಣ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಪ್ರಣಯದ ಸ್ಥಲದಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯ ಮತ್ತು ಸೂರ್ಯಪಾನ ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಣಯ ಸಂಬಂಧ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಣಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಚಿರವಿರಹದ ಅರ್ಥ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅನಂತ ಪ್ರಣಯ ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರ ಪ್ರಣಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

> ಬಿದಿಗೆಯ ಬಿಂಬಾಧರದಲಿ ಇಂದಿಗು
> ಮಿಲನದ ಚಿಹ್ನವು ತೋರದಿದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1964:5)

ಪ್ರಣಯದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಮಿಲನದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನವನ್ನು ಪಡೆದರೆ ಸತ್ತುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆಕರ್ಷಣೆಯಷ್ಟನ್ನೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪ್ರಣಯದ ಮೂಲಕಲೆ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಅನಂತ ಪ್ರಣಯದಂಥ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಶೆಲ್ಲಿ, ಕೀಟ್ಸ್‌ನಂಥ ಕವಿಗಳು ಬರೆಯಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮುಗ್ಧೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ ಮುಗ್ಧೆಯಲ್ಲಿಯ ಸೂರ್ಯನ ನಿಷ್ಕರುಣೆ ದೇವರ ನಿಷ್ಕರುಣೆ. ಸೂರ್ಯಪಾನ ಸೂರ್ಯನನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದರೂ ಸೂರ್ಯ ಈ ಹೂವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸೂರ್ಯಪಾನ ಹೊತ್ತೇರಿದಂತೆ ಸೂರ್ಯನ ಕಡೆಗೆ ಮುಖ ತಿರುವಿದರೂ ಅದು ನೀರು ಬೇಡುವ ಬಳ್ಳಿ. ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕು ನೀರಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

೨

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅನೇಕ ಗೀತಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಭಾವಗೀತದ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವೆಂದರೆ ಗೀತ ಅಥವಾ ಹಾಡು. ಈ ಹಾಡಿನ ಬಂಧ ಕವಿತೆಯ ಬಂಧದಂತೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಕವಿತೆ ಏನೆಂದರೂ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯ ದೃಶ್ಯರೂಪ ಕವಿತೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಸಾಲುಗಳು ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಅಥವಾ ಸಕಾರಣವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಅಳತೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗಬಹುದು. ಈ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಾಡು ಬಾಯಿಮಾತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಹಾಡಿನ ಆಕಾರ ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಿಸುವಂತೆ ಇರಬೇಕೇ ಹೊರತು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವಂಥದ್ದಲ್ಲ. ಹಾಡಿನ ಮೊದಲ ಪಲ್ಲವಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ತಾತ್ಪೂರ್ತಿಕವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಾರಂಭ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಾರಂಭವಲ್ಲ ಅಂದರೆ ಹಾಡು ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಮ್ಮೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಅದು ತನ್ನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ತಾನೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬೆಂದ್ರೆಯವರ 'ಬೆಳದಿಂಗಳ ನೋಡ' ಅಥವಾ 'ಕುಣಿಯೋಣು ಬಾರ ಎಂಬ ಪಲ್ಲವಿಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಕುಣಿಯೋಣು ಬಾರ ಗಿತಕ್ಕೆ ಒಂದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆಗಿರಬಹುದಾದರೂ ಅದು ತನ್ನ ತಾನೆ ಮಹತ್ವದ್ದಲ್ಲ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಸಂದರ್ಭ 'ಕುಣಿಯೋಣು ಬಾರ' ಎಂಬ ಸಾಲೇ. ಈ ಸಾಲಿನಿಂದ ಈ ಗೀತದ ಮುಂದಿನ ನುಡಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದೇ ರೀತಿ 'ಬೆಳದಿಂಗಳ ನೋಡ' ಎಂಬ ಸಾಲಿನ ಸಂದರ್ಭವು, ಹುಣ್ಣಿಮೆಯ ಬೆಳದಿಂಗಳು ಬೆಳದಿಂಗಳು ಸಂಜೆಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಈ ಹಾಡು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಅದೇ ಅದರ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನುಡಿಗೆ ಈ ಪಲ್ಲವಿಯ ಅರ್ಥ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದಿನದನ್ನು ನೋಡಲು ಪಲ್ಲವಿ ತಾನೆ ಒಂದು ಕಣ್ಣಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ಪಲ್ಲವಿ ನಿರಾಕಾರವಾಗಿದ್ದು ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಡು ಬೆಳೆದಂತೆ ಅರ್ಥ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪಲ್ಲವಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಹಾಡು ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮುಗಿತಾಯಗೊಳ್ಳುವುದು ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ಹಾಡಿನ ಉದ್ದಕ್ಕೆ ಪಲ್ಲವಿ ಕೇಂದ್ರವು ಹೌದು, ಪರಿಧಿಯೂ ಹೌದು. ಇದು ಹಾಡಿನ ತರಂಗ ಲೀಲೆ. ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಖೀಗೀತದಲ್ಲಿಯ 'ತುಂಬಿ ಬಂದಿತ್ತ' ಎನ್ನುವ ಹಾಡನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಅದರ ಪೂರ್ತಿಪಾಠ ಹೀಗಿದೆ

ತುವ್ ತುವ್ ತುವ್ ತುವ್ ತುವ್ ತುವ್ ತುವ್
ತುಂಬಿ ಬಂದಿತ್ತ ತಂಗೀ ತುಂಬಿ ಬಂದಿತ್ತ ||ಪಲ್ಲ||
ಬೆಳಕಿಗಿಂತ ಬೆಳ್ಳಗೆ ಇತ್ತ
ಗಾಳಿಗಿಂತ ತೆಳ್ಳಗೆ ಇತ್ತ
ಜಡಿಯಿಂದಿಳಿದ ಗಂಗಿಹಾಂಗ
ಚೆಂಗನೆ ನೆಗೆದಿತ್ತ
ಮೈಯೊಳಗಿರುವ ಮೂಲಿ ಮೂಲಿಗೂ
ಮೂಡಿಬಂದಿತ್ತ
ಅಡಿಮುಡಿಗೂಡಿ ನಡುವಂತೆಲ್ಲಾ
ಮುಳಿಗಿಸಿಬಿಟ್ಟಿತ್ತ ತಂಗೀ
ತುಂಬಿ ಬಂದಿತ್ತ || ತುವ್ ತುವ್....
ಹೂವಿಗಿರುವ ಕಂಪು ಇತ್ತು
ಹಾಡಿಗಿರುವ ಇಂಪು ಇತ್ತ
ಜೀವದ ಮಾತು ಕಟ್ಟಿಧಾಂಗ
ಎದ್ದಾಗ ನಟ್ಟಿತ್ತ
ಮರ್ಮದ ಮಾತು ಆಡಿದ್ಹಾಂಗ

ಮರ್ಮಕ ಮುಟ್ಟಿತ್ತ
ಬೆಳಕಿಗೆ ಮರಳಿ ಕಮಲವರಳಿ
ಜೇನ ಬಿಟ್ಟಿತ್ತs ತಂಗೀ
ತುಂಬಿ ಬಂದಿತ್ತ || ತುಮ್ ತುಮ್.......
ಕಾಲದ್ಹಾಂಗ ಕಪ್ಪಗಿತ್ತ
ಸಾವಿನ್ಹಾಂಗ ತೆಪ್ಪಗಿತ್ತ
ಹದ್ದು ಬಂದು ಹಾವಿನ ಮ್ಯಾಲೆ
ಎರsಗಿದಂತಿತ್ತ
ಇರುಳು ಮಬ್ಬಿನ್ಯಾಗ ಹಗಲಿನ ಬೆಳಕು
ಕರsಗಿದಂಗಿತ್ತ
ಗುಂಗು ಹಿಡಿದು ತಂಗಿದಾಗ
ತುಂಬಿ ನಿಂತಿತ್ತ ಈಗ
ತುಳಿಕಿ ಹೋಗಿತ್ತ
ತಂಗೀ ತುಂಬಿ ಬಂದಿತ್ತ || ತುಮ್ ತುಮ್.....

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1975:55-56)

ಜಂಗಮನ ಏಕತಾರಿಯ ಮಿಡಿತದಿಂದ ಈ ಹಾಡು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ತುಮ್ ತುಮ್ ತುಮ್ ಎನ್ನುವುದು ಏಕತಾರಿಯ ಧ್ವನಿಯೇ ಹೊರತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಶಬ್ದವಲ್ಲ. ತುಂಬಿಬಂದಿತ್ತು ಈ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳು ಏನೋ ಇವೆ. ಆದರೆ ಈ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಕರ್ತೃ ಪದವೇ ಇಲ್ಲ. ಏನು ತುಂಬಿಬಂದಿತ್ತು ? ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ. ಈ ವಾಕ್ಯ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಕಾಲವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಜಂಗಮನ ಕಾಣ್ಕೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಜಂಗಮ ತನಗೆ ಕಂಡದ್ದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಬೆಳಕಿಗಿಂತ ಬೆಳ್ಳಗೆ ಇತ್ತ
ಗಾಳಿಗಿಂತ ತೆಳ್ಳಗೆ ಇತ್ತ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1975:55)

ವರ್ಣನೆಯ ಮೇಲಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ಅದೇನೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದಷ್ಟು ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. ಜಡಿಯಿಂದಿಳದ ಗಂಗೆ ಮೆಲೆನೆಗೆಯುವುದು ಹೇಗೆ ? ವಚನಗಳ ವಿವರಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಊಹಿಸಬಹುದಾದರೆ ಶಿವಶರಣರ ಕಾಲದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದ ಆವಿರ್ಭಾವವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ತುಂಬಿಬಂದಿತ್ತ ಅಂದರೆ ಆವಿರ್ಭವಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಮುಗಿದುಹೋಗುವುದು ಎಂದು ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಿದವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಅರ್ಥ ಉಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ವೀರಶೈವ ಶರಣರಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಆಂದೋಲನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಬಂದಿದ್ದರೂ ಅದು ಕಾಲದ ಪರಿಪಾಕವಲ್ಲ. ಕಾಲದ ಆಚೆಗೆ ಇರುವುದು ಕಾಲಕ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಂತೆ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನೂರಾರು ಶರಣರು ಒಡಗೂಡಿ ಬಂದು ಈ ಆಂದೋಲನಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದರು.

ಈ ಹಾಡಿನ ಎರಡನೆಯ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸಂವಹನದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಶರಣರ ವಚನಗಳಲ್ಲಿಯ ಅನುಭಾವ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುವಂಥದಲ್ಲ. ಅನುಭಾವವೆಂದರೆ ಶಿಶುಕಂಡ ಕನಸಿನಂತೆ ಅವರ್ಣನೀಯವಾದದ್ದು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಬೇಗ ದೊರೆಯುವಂಥದಲ್ಲ. ಆದಕ್ಕಾಗಿ ಶಿವಶರಣರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಯಿತು. 'ನುಡಿದರೆ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರದಂತಿರಬೇಕು' (ಕಲಬುರ್ಗಿ ಸಂ.1; 1993:206) ಬಸವಣ್ಣನವರ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ರಹಸ್ಯ ಅಡಗಿದೆ. ಮುತ್ತಿನ ಹಾರ ನೋಡಲು ಚೆಲುವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಆದರಂತೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಕೂಡ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಅನುಭವವೇದ್ಯವಾದರೆ ಅದು ಹೇಳುತ್ತಿರುವದು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನಾಟಬಲ್ಲುದು. ಶಿವಶರಣರು ಸಂವಹನದ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ಯೋಚನೆ ಮಾಡಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ರೂಪವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರು.

ಹೂವಿಗಿರುವ ಕಂಪು ಇತ್ತ
ಹಾಡಿಗಿರುವ ಇಂಪು ಇತ್ತ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1975:55)

ಇಂಪು ಮತ್ತು ಕಂಪು ಇವೆರಡು ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಗುಣಗಳು.

ಜೀವದ ಮಾತು ಕಟ್ಟಿಧಾಂಗ
ಎದ್ದಾಗ ನಟ್ಟಿತ್ತ
ವರ್ಮದ ಮಾತು ಆಡಿದ್ಹಾಂಗ
ಮರ್ಮಕ ಮುಟ್ಟಿತ್ತ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1975:55)

ಮಾತಿನ ಎರಡು ರೀತಿಗಳನ್ನು ಈ ಸಾಲುಗಳು ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಜೀವದ ಮಾತು ಎಂದರೆ ಸ್ನೇಹದ ಪ್ರೀತಿಯ ಮಾತು. ಅದು ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರದೆ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಇಲ್ಲ. 'ನುಡಿದರೆ(ಡೆ) ಲಿಂಗ ಮೆಚ್ಚಿ ಅಹುದೆನ್ನಬೇಕು' (ಕಲಬುರ್ಗಿ ಸಂ.1; 1993:206) ಮಾತಿನ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವೆಂದರೆ ವರ್ಮದ ಅಥವಾ ದ್ವೇಷದ ಮಾತು. ಸ್ನೇಹದ ಮಾತಿನಂತಯೇ ಇದು ಕೂಡ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವರ್ಮ ಇದು ದ್ವೇಷಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕಹಿಯಾಗುತ್ತದೆ. (ವರ್ಮ ಎಂದರೆ ಕಿಟೆಲ್ ಕೋಶದ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಗ್ರಂಥದ ಗೂಢಾರ್ಥ. ಕಿಟೆಲ್ ಪು.1459). ಈ ನುಡಿಯ ಕೊನೆಯ ಸಾಲು ಹೀಗಿದೆ

ಬೆಳಕಿಗೆ ಮರಳಿ ಕಮಲವರಳಿ
ಜೇನ ಬಿಟ್ಟಿತ್ತ ತಂಗೀ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1955:55)

ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ಕಮಲ, ಕಮಲದ ಸೌರಭ ಮತ್ತು ಭೃಂಗ ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ ಕೂಡ ಸಂವಹನದ ಸಂಬಂಧವೆ. ಈ ಸಾಲಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿಯ ಅರ್ಥ ಮತ್ತೆ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ತುಂಬಿ ಎಂದರೆ ಭೃಂಗ ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಭೃಂಗ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಕೊನೆಯ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಶರಣರ ಅಂದೋಲನದ ಅವಸಾನದ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಅದರ ಅವಿರ್ಭಾವ ಎಷ್ಟು ನಿಷ್ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತೋ ಆದರ ಅವನತಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಷ್ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಅವನತಿ

ಕಾಲದ್ಹಾಂಗ ಕಪ್ಪಗಿತ್ತ
ಸಾವಿನ್ಹಾಂಗ ತೆಪ್ಪಗಿತ್ತ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1955:56)

ಅಂದರೆ ಇದು ಕೂಡ ಕಾಲ ಹಾಕಿದ್ದ ಒಂದು ಸಂಚು. ಸದ್ದಿಲ್ಲದೆ ಸಾವಿನಂತೆ ಇಡೀ ಅಂದೋಲನ ತನ್ನ ತಾನೆ ತಣ್ಣಗಾಗಿ ಹೋಯಿತು. ಇದು ಎಷ್ಟು ರಭಸದ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದರೆ,

ಹದ್ದು ಬಂದು ಹಾವಿನಮ್ಯಾಲೆ
ಎರಗಿದಂತಿತ್ತ

ಇರಳು ಮಬ್ಬಿನ್ನಾಗ ಹಗಲಿನ ಬೆಳಕು
ಕರಗಿದಂತಿತ್ತ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1955:56)

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ಬಂದಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಮುಗಿದು ಹೋಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಶಿವಶರಣರ ಅಂದೋಲನದ ಪ್ರಾರಂಭ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ. ಅದರಂತೆ ಅದರ ಅವನತಿಯೂ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ. ಆದರೆ ಅವರು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಈ ಅಂದೋಲನದ ವ್ಯಕ್ತ ಮಧ್ಯ. ಶರಣರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಅವರ ಜೀವನ. ಇಂಥ ಅನುಭಾವದ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದರೆ ಶರಣರ ಮರ್ತ್ಯದ ಮಣಿಹ.

ತುಂಬಿ ಬಂದಿತ್ತು ಗೀತದ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದದ್ದು. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದಾಗ ಈ ಗೀತಕ್ಕೆ ಈ ವಸ್ತು ಭಾರವಾಗಿದೆಯೇನೋ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಶಿವಶರಣರ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪರ್ವಕಾಲ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಂದರೆ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಜೀವಿತ ಕಾಲಾವಧಿಯಷ್ಟಾದರೂ ದೀರ್ಘವಾದದ್ದು. ಅಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲಮ, ಸಿದ್ಧರಾಮ, ಕಾಶ್ಮೀರದ ಮೋಳಿಗೆಯ ಮಾರಯ್ಯ, ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣ ಮೊದಲಾದ ಮಹಾನುಭಾವರ ಕೂಡುಹ ಆದಾಗಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ಈ ಕಾವ್ಯವಸ್ತು ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ತುಂಬುವಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಕಥನ ಕಾವ್ಯವಾಗುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದ್ದು ಸೋಜಿಗದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಹಾಡಿನ ನಿಯಮದಂತೆ ಇಡೀ ಇತಿಹಾಸ ಒಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವಷ್ಟು ಸಂಕುಚಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣ, ಅಲ್ಲಮ, ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣ ಇಂಥವರ ಯಾರ ಹೆಸರೂ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಗೀತ ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವುದು ಶರಣರ ಅಂದೋಲನದ ಮೂಲ ನೆಲೆಯನ್ನು ಅದರ ಉತ್ಕರ್ಷದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಅವನತಿ ಕ್ಷಣವನ್ನು. ಅಂದರೆ ಮೂರು ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸವೆಲ್ಲ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂರು ಕ್ಷಣಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಪದಪ್ರಯೋಗ ತುಂಬಿ ಬಂದಿತ್ತು ಎಂದರೆ ಈ ಗೀತದ ಅಭ್ಯಾಸ ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಗೀತದ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಗೀತವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಅತ್ಯಂತ ಶುದ್ಧರೂಪ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಎಲ್ಲಕಡೆಗೂ ಇದೆ.

" The force of simultaneity, which in poetry prevails over that of successivity ...In prose the reverse process is at work successivity prevails over simultaneity.",(jakobson; 1985:171)

ಈ ಯುಗದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಾಗಿದ್ದ ರೋಮನ ಜಾಕಬಸನ್‌ನ ವಿಚಾರಗಳಿವು. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಲೋಚನೆಯ ಕ್ರಮ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾತತ್ಯ ಕ್ರಮಕ್ಕಿಂತಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಯೌಗ ಪದ್ಯದ ವ್ಯಾಪಾರ. ಬಹುಶಃ ಇದೇ ವಿಚಾರವನ್ನುಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳ ಮಿಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾಣಭೂತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕಾಗಬಹುದು. ಈ ಮೊದಲು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದ ತುಂಬಿಬಂದಿತ್ತ ಹಾಡಿನ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ತಾನಾಗಿ ಯೌಗ ಪದ್ಯವಿಲ್ಲ 40-50 ವರ್ಷಗಳ ವರೆಗೆ ಒಂದು ಸತತ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಡೆದುಬಂದ ಅಂದೋಲನ. ಆದರೆ ಆ ಅಂದೋಲನ ಸಾರವನ್ನು ತುಂಬಿಬಂದಿತ್ತು ಎಂಬ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹಿಡದಿಡಲಾಗಿದೆ. ತುಂಬಿಬಂದಿತ್ತು ಈ ಪದಪ್ರಯೋಗದ ಅರ್ಥದ ವಿಸ್ತಾರದ ಕ್ರಮ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಇದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಸಾತತ್ಯದ ಕ್ರಮ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಇದೆ. ಈ ಕ್ರಮಗಳ ತತ್ವವನ್ನು ಕವಿತೆ ತಾನಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ನೀರು, ಕತ್ತಲೆ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಆಟದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ರಮ ತಾನಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

'ಗಂಗಾವತರಣ' ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯ 'ಹಿಂದ ನೋಡದ' ಎಂಬ ಗೀತವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಅದರ ಪೂರ್ತಿ ಪಾಠ ಈ ರೀತಿ ಇದೆ.

ಹಿಂದ ನೋಡದ ಗೆಳತಿ
ಹಿಂದ ನೋಡದ

ಒಂದೇ ಬಾರಿ ನನ್ನ ನೋಡಿ
ಮಂದ ನಗೀ ಹಾಂಗ ಬೀರಿ
ಮುಂದಽ ಮುಂದಽ ಮುಂದ ಹೋದ ಽ|| ಹಿಂದಽ......

ಗಾಳಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಿಡದ ಸುಗಂಧ
ಅತ್ತಽ ಅತ್ತಽ ಹೋಗುವಂದ
ಹೋತ ಮನಸು ಅವನ ಹಿಂದ ಽ || ಹಿಂದಽ.....

ನಂದ ನನಗ ಎಚ್ಚರಿಲ್ಲ
ಮಂದಿ ಗೊಡವಿ ಏನಽ ನನಗಽ
ಒಂದೇ ಆಳತಿ ನಡದದ ಚಿತ್ತ || ಹಿಂದಽ.....

ಸೂಜಿ ಹಿಂದ ಧಾರಧಾಂಗ
ಕೊಳ್ಳದೊಳಗ ಜಾರಿಧಾಂಗ
ಹೋತಽ ಹಿಂದ ಭಾರಧಾಂಗ || ಹಿಂದಽ.....

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:70)

ಈ ಗೀತಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಭಾವಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ 'ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಮೈಮರೆತು ಕುಳಿತ ಒಬ್ಬ ಗೋಪಿಯ ಹಳೆಯ ಚಿತ್ರ ನೋಡಿ ಈ ಹಾಡಿನ ಸ್ಫುರಣವಾಗಿದೆ '(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:114). ಈ ಭಾವ ಸಂದರ್ಭದ ಉಪಯೋಗದಿಂದ ಈ ಗೀತದ ವಸ್ತು ಒಂದು ಕಥೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಲು. ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಗೋಪಿಯರ ಪ್ರಣಯ ಸಂಬಂಧ ಭಾಗವತದಲ್ಲಿಯ ಕೃಷ್ಣ ಕಥೆಯ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಗೋಪಿ ಇವರ ಹೆಸರನ್ನು ಕೂಡ ಹೇಳದೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಒಂದು ಬಾರಿ ಗೋಪಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಮಂದವಾಗಿ ನಗೆಯನ್ನು ಬೀರಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಕೂಡ ಅವಳನ್ನು ತಿರುಗಿ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ನೋಟದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಪ್ರಣಯ ಒಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ವಿರಹದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಣಯವೇ ಆಗಲಿ ವಿರಹವೇ ಆಗಲಿ ಎರಡೂ ಉತ್ಕಟವಾದ ಅವಸ್ಥೆಗಳು. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಾಲಕ್ರಮದ ಗೊಡವೆ ಇಲ್ಲ. ಅಂಥ ಒಂದು ಅವಸ್ಥೆಯ ಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿಶೇಷತೆ ಇದೆ. ಇದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಗೋಪಿಯರನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಲ್ಲ. ಅಂಥ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಬಹುಶಃ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ರಾಜಸ್ಥಾನಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾಗಿರಬೇಕು (ಶ್ರೀ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಹೇಳಿದ್ದು) ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಮುಗುಳು ನಗೆಯಿಂದ ಗಿಡಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಗೋಪಿ ಅವನನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತ ನಿಂತಿದ್ದಾಳೆ. ವಿರಹದ ಈ ಕ್ಷಣ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಚಲನೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಚಿತ್ರಕೃತಿ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಗೀತದಲ್ಲಿ ಗೋಪಿಯ ಪಾಲಿಗೆ ಕಾಲ ನಿಂತುಹೋಗಿದೆ. ಈ ಕ್ಷಣ ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಗೋಪಿಯ ಪಾಲಿಗೆ ಜೀವನದ ಸಂಗತಿಗಳ ಕ್ರಮ ನಿಂತುಹೋದಂತಾಗಿದೆ.

ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಂಗತಿಗಳ ಕ್ರಮವೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರ ಬದಲಾಗಿ ಭಾವನೆಗಳ ಕ್ರಮ ಇದೆ. ಕೃಷ್ಣನ ನೋಟ, ಕೃಷ್ಣನ ಮುಗುಳುನಗೆ, ಕೃಷ್ಣ ಹಿಂದಿರುಗದಂತೆ ಮುಂದೆ ಹೊರಟುಹೋಗುವುದು ಇವೆಲ್ಲ ಗೋಪಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಶ್ಚಲತೆಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಚಲನ ಇಲ್ಲವೆಂದೇನಲ್ಲ.

ಗಾಳಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಿಡಿದ ಸುಗಂಧ
ಅತ್ತ ಅತ್ತ ಹೋಗುವಂದ
ಹೋತ ಮನಸು ಅವನ ಹಿಂದ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:70)

ಗೋಪಿಯು ನಿಶ್ಚಲವಾದ ದೇಹದಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದ ಮನಸ್ಸು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಆತುರಗೊಂಡು ಓಡಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಅವಳ ಸ್ಥಿತಿಯೋ

ನಂದ ನನಗ ಎಚ್ಚರಿಲ್ಲ
ಮಂದಿ ಗೊಡವಿ ಏನ ನನಗ
ಒಂದೇ ಅಳತಿ ನಡದದ ಚಿತ್ತ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:70)

ಎಲ್ಲ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹರಿದುಕೊಂಡು ಗೋಪಿಯ ಚಿತ್ರ ಕೃಷ್ಣನ ಹಿಂದೆ ಹೊರಟಿದೆ. ಆದರೆ ಚಲಿಸುವ ವಸ್ತು ಚಲಿಸುವುದನ್ನು ಮರೆತು ಚಲನೆಯ ಆಭಾಸದಲ್ಲಿ ತೇಲುವ ಸ್ಥಿತಿ. ಹೂವಿನ ಸುಗಂಧ ಹೂವಿನಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದು ಗಾಳಿಯ ಹಿಂದೆ ಓಡುವುದು. ಈ ಚಲನೆಗೆ ಗಾಳಿ ಕಾರಣವೆ ಹೊರತು ಸುಗಂಧವಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿ ಕೃಷ್ಣ ಗೋಪಿಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಗೋಪಿ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಅವನ ಹಿಂದೆ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಎರಡು ಉಪಮಾನಗಳ ಮೂಲಕ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾಳೆ

ಸೂಜಿ ಹಿಂದ ಧಾರಧಾಂಗ
ಕೋಳ್ಳದೊಳಗ ಜಾರಿಧಾಂಗ
ಹೋತ ಹಿಂದ ಬಾರಧಾಂಗ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:70)

ಸೂಜಿಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತವಾಗಿ ದಾರ ಹೋಗುವುದು ದಾರದ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅರ್ಥ ಆಗಿದೆ. ಸೂಜಿಯ ಹಿಂದೆ ಹೋಗದಿದ್ದರೆ ದಾರ ವ್ಯರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕೊಳ್ಳದಲ್ಲಿ ಜಾರುವುದು ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ಉಪಮಾನ. ಕೊಳ್ಳದಲ್ಲಿ ಜಾರುವುದು ಎಷ್ಟು ಅನಿವಾರ್ಯವೋ ಕೃಷ್ಣನ ಹಿಂದೆ ಮನಸ್ಸು ಹೋಗುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಈ ಎರಡು ಉಪಮಾನಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರವನ್ನು ಹಾಡಿನ ಅರ್ಥ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂಜಿ ಹಿಂದಿನ ದಾರ ಮತ್ತು ಕೊಳ್ಳದೊಳಗಿನ ಜಾರುವ ಹಾದಿ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಭೌತಿಕ ಸಂಬಂಧವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವೆರಡು ಕೂಡಿ ಒಂದು ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಹಿಂದೆ ಓಡುವುದು ಗೋಪಿಯ ಮನಸ್ಸು ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ, ಸಕಲ ಚರಾಚರ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮನಸ್ಸು ಓಡುವುದು ಕೃಷ್ಣನ ಹಿಂದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಉಪಮಾನಗಳು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಗೀತದಲ್ಲಿರುವುದು ಭಾವನೆಗಳ ಕ್ರಮ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಾಲಕ್ರಮ ಇಲ್ಲ. ಕಾಲಕ್ರಮದ ಬದಲಾಗಿ ಹಾಡಿನ ಗತಿಯ ಕ್ರಮ ಇದೆ. ಹಾಡಿನ ಗತಿ ಹೂವಿನ ಸುಗಂಧವನ್ನು, ಸೂಜಿಯ ಹಿಂದಿನ ದಾರವನ್ನು, ಕೊಳ್ಳದೊಳಗಿನ ದಾರಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕುಣಿಸುತ್ತ ಒಂದು ಹೊಸ ಅರ್ಥಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾದಲೀಲೆ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ 'ಚೆನ್ನ' ಎಂಬ ಒಂದು ತೀರ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಕವಿತೆ ಇದೆ. ಗೀತದ ಮುಖಾಂತರ ಗದ್ಯವನ್ನು ದೂರ ಸರಿಸುವಂತೆ ಕವಿತೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಕೂಡ ಅದೇ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವೆಂದರೆ ಬರವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳುವ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂದಿಷ್ಟೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅನುಭವ ಒಂದು ಕ್ರಮವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹಿಂದು ಮುಂದಿನ ಜೊತೆಗೆ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ಗದ್ಯ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲುದು. ಗದ್ಯ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಅನುಭವ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಅನುಭವ ಕಾಲಕ್ರಮವನ್ನು ತಾನೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ಭಾವಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರ ಕಾರಣ ಇದೇ ಆಗಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆ ಈ ಕವಿತೆಯ ಭಾವ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ

> "ಗೆಳೆಯ ಮಧುರ ಚೆನ್ನರಿಗೂ ನನಗೂ ಇರುವ ಒಳಜೀವದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ರೂಪುಗೊಂಡು ಬಂದ ಒಂದು ಕನಸನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಭಾವಗೀತೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಮಧುರಚೆನ್ನರು ಈ ಮೊದಲೇ ಒಂದು ಕವನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಮಹಾಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ನಿಂತ ಶಕ್ತಿ ಒಂದೇ ಆದರೂ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ ಎರಡು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹರಿಯುತ್ತದೆ"

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1964:89)

ಪ್ರೊ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಈ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

> "ಈ ಕವಿತೆಯ ಅನುಭವ ಕನಸಿನದು. ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡಿರುವುದು ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಮಾತ್ರ. ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಬೆನ್ನ ಬಳಿ ವಿಶಾಲ ವೃಕ್ಷ ಬೆಳೆದಿದೆ ಈ ಚಿತ್ರದ ಬಾಹ್ಯರೇಖೆಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಗಿಡಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನು ಒರಗಿಸಿ, ಆದರೆ ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ವಿಮುಖರಾಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೇಗಿಡದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಸಂವಾದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸಂಗತಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಿಪ್ಯವೇನೋ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇಬ್ಬರ ನೋಟಗಳು ಇಬ್ಬರನ್ನು ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಎಳೆದಿವೆ."

(ಜೋಶಿ ಮತ್ತು ಕುರ್ತಕೋಟಿ ; 1987:77)

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಮತ್ತು ಮಧುರಚೆನ್ನರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಯೋಚನೆಗಳನ್ನು ಹರಿಯಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ: ಆದರೆ ಈ ಯೋಚನೆಗಳೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಮತ್ತು ಮಧುರಚೆನ್ನರು ಅತ್ಯಂತ ನಿಕಟವರ್ತಿಗಳಾದ ಸ್ನೇಹಿತರಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಅವರಿಬ್ಬರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವು.

> ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಬೆನ್ನ ಬಳಿ ವಿಶಾಲ ವೃಕ್ಷ ಬೆಳೆದಿದೆ
> ಮುಗಿಲ ತುಂಬಿ ಉಳಿದಿದೆ
> ಗಾಳಿಯಂತೆ ಸುಳಿದಿದೆ
> ನನ್ನ ನಿನ್ನ ನೋಟ ಮಾತ್ರ ಎರಡು ದಿಕ್ಕಿಗೆಳೆದಿದೆ
> ಬೇರೆ ಹಾದಿ ತುಳಿದಿದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1964:18)

ಈ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿರೋಧವಿದೆ. ಆದರೆ ಲಯದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾದ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಈ ವಿರೋಧ ಮತ್ತು ಸಾಮ್ಯ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗಹನವಾಗಿಸುತ್ತವೆ. ಮೂರನೆಯ ನುಡಿಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಶದವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು.

ಕುಳಿತ ಹಾಗೆ ದೇಹವನ್ನು ಬಿಳಲುಗಳು ಬಿಗಿದಿವೆ
ಮೈಯ ಕೆಲಸ ಮುಗಿದಿವೆ
ಚಿತ್ತದೂಟೆ ನೆಗೆದಿವೆ
ಜೀವದಾಳದಲ್ಲಿ ಮಡಗಿದಂಥ ಮುತ್ತನೊಗೆದಿವೆ
ಮೇಲು ಹಾದಿ ಬೆಳಗಿವೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1964:18)

ಜೀವನ ವೃಕ್ಷದ ಬೀಳಲುಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಂಧನದಲ್ಲಿಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಮನಸ್ಸು ಮಾತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ವಿರೋಧವಿದೆ. 'ಮೇಲೆ ನೆಗೆದ ಚಿತ್ತದೂಟೆ ಜೀವದಾಳದಲ್ಲಿ ಮಡಗಿದಂಥ ಮುತ್ತುಗಳು ಮೇಲೆ ಸಂದಿವೆ'. ಈ ಮುತ್ತುಗಳು ಮೇರು ಹಾದಿಯನ್ನು ಬೆಳಗುತ್ತವೆ.

ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತುವೆಂದರೆ ಈ ಸಂಬಂಧದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು. ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ವಿರಾಗ ಕೂಡ ಯಾವುದೋ ಜೀವನದ ಪರಿಣತಿ ಆಗಿದೆ. ಪರಿಣತಿ ಎಂದರೆ, ಪರಿಪಾಕವು ಹೌದು, ಕೊನೆಯೂ ಹೌದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ

ಬಾಳಗೊನೆಯು ಬಾಗಿದೆ
ಕಾಯಿಪಾಡು ಮಾಗಿದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1964:18)

ಬಾಳಗೊನೆ, ಬಾಳೆಯ ಗೊನೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪ ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬೇಕು.

ಚೀಳಿಂಗೆ ಬಸುರಾಯಿತ್ತ ಕಡೆ | ಬಾಳೆಗೆ ಫಲವಾಯಿತ್ತೆ ಕಡೆ |

(ಕಲಬುರ್ಗಿ ಸಂ.1; 1993:166)

ಇಂಥ ಪರಿಣತ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೂ ಬದುಕಿ ಉಳಿದಿರುವುದೆಂದರೆ ಬಹುಶಃ ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ಮೀರಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಅನುಭವ ಪ್ರಪಂಚ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನ್ವೇಷಣೆ ತಮಗಾಗಿ ಕಾದಿದೆ ಎಂಬ ಆತ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸ.

ಇದು ಯಾವುದೇ ಕಥೆಯಲ್ಲ. ಸ್ನೇಹದ ಅನುಭವವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿ ಅದರ ಜೀವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣತಿಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಹಂಬಲ ಇಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಶೇಷತೆ ಎಂದರೆ, ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ಗದ್ಯದ ಮುಖಾಂತರ ಹೇಳುವುದೇ ಸರಿ. ಗದ್ಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಮೀರಿದ ದರ್ಶನ.

೩

ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗೀತ ಅಥವಾ ಹಾಡು ತೀರ ಶುದ್ಧವಾಗ ಬಯಸುವ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕವಿಗಳ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. 'ತುಂಬಬಂದಿತ್ತ', 'ಎಲ್ಲಿ ಅರಿಯುವಿಯೋ ನಮ್ಮನ್ನು', 'ಎಲ್ಲಿರುವೆ ರಾಜಗಂಭೀರ', 'ಹಿಂದs ನೋಡದ s' ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳು ತಮ್ಮ ಅನನ್ಯತೆಯಿಂದ ಹೆಸರಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಕೇವಲ ಗೀತಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಹಾಡಿನಿಂದ ಹಿಡಿದು ವಚನಗಳವರೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಅವರು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉಯ್ಯಾಲೆ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯ ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸೀಸಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿ ಅಥವಾ ಸುನೀತ ಯುರೋಪಿನ 'ಸಾನೆಟ್' ಪ್ರಕಾರದ ಕನ್ನಡ ರೂಪವಾಗಿದೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರು, ಕುವೆಂಪು, ಪು.ತಿ.ನ., ವಿನಾಯಕರು ಮೊದಲಾದ ನವೋದಯದ ಕವಿಗಳು ನೂರಾರು ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರ ಬಹಳ ನಿಯಮಿತ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಇದು ೧೪ ಸಾಲುಗಳ ಒಂದು ಪದ್ಯ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಲು ಮಾತ್ರಾ ಗಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಸ ಯೋಜನೆ ಇದಕ್ಕಿದೆ. ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ೮ ಮತ್ತು ೬ ಸಾಲುಗಳ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕವಿಗಳು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ೩ ಚೌಪದಿಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ದ್ವಿಪದಿಯನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲಿನ ರೀತಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಲೋಕಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು. ಕವಿತೆಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿಗೆ ಒಂದು ತಿರುವು ಬಂದು ಮುಂದಿನ ೬ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗಲು ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚು ವೈಚಾರಿಕವಾದದ್ದು. ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಇದು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಸಾನೆಟ್ ಪ್ರಕಾರದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಕವಿಗಳು ಕವಿತೆಗಳ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರು. ಅದೇ ರೂಢಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿ ನಮ್ಮದಲ್ಲ. ಅದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಬಂದದ್ದು ಎಂಬ ಅರಿವು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿದೆ.

ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಉಯ್ಯಾಲೆಯಾಡುತಿದೆ
ಕೌತುಕತ ಬಗೆ, ಹಾಗೆ ಇದು, ಹೀಗೆ ಇದು, ಎನುತ
ಜೀಕು ಜೀಕಿನ ವಿಲಾಸದಲಿ ತನ್ಮಯವಾಗಿ,
ಸಂಶಯವೆ ಸಿಂಗಾರವಡೆದು ಸ್ವಚ್ಛಂದದಲಿ
ಬೀರಿದುದೆ ನೋಟ, ಹಾರಿದುದೆ ಹುಬ್ಬೆನುವಂತೆ
ಕುಣಿಸುತಿದೆ ಅಂಗಾಂಗ, ಹೃದ್ಯ ಚಿತ್ತ ತರಂಗ
ಮಿಂಚಿನಂತುಲ್ಲಟಿಸೆ ಅಟಮಟಿಸಿ ತಾನು ಮಣಿ-
ದುದೆ ಭಂಗಿ ಎಂಬ ಸಡಗರದೊಳಿದೆ ತೊಳತೊಳಗಿ
ಮಿಣಿಯಲ್ಲಿ ಮಣಿವ ಕೊಲ್ಲಟಗಿತ್ತಿ ತನ್ನ ಜೋ-
ಕೆಯ ತೂಕದಲ್ಲಿ ತೂಗಾಡುವಳು. ಮೈಯ ಹವ
ಣಿಕೆ ಮಿಗಿಲು. ನಿದ್ದೆ ಎಚ್ಚರಗಳಲಿ ಒಂದೆ ಬಾ-
ಳಿನ ಬಿಂಬ ತೇಂಕಾಡುವದು. ಉಸಿರ ಬೇಳೀಳ-
ನಲಿ ಡೊಂಕೆ ಪ್ರಾಣಗತಿ ? ಬಗೆಯ ಇಬ್ಬಗೆಯಲ್ಲಿ
ಹುರುಳ ತಿರುಳೊಂದು. ಕಣ್ಣೆರಡು ಕಾಣಿಕೆ ಎರಡೆ ?

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:3)

'ಕಣ್ಣೆರಡು ಕಾಣಿಕೆ ಎರಡೆ' ಎಂಬ ಕೊನೆಯ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಮರ್ಥನೆ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಬಂಧವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಗಾರುಡಿಗ ಎಂಬ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕು.

ಇದು ಮಂತ್ರ, ಅರ್ಥಕೊಗ್ಗದ ಶಬ್ದಗಳ ಪವಣಿಸುವ ತಂತ್ರ,
ತಾನೆ ತಾನೆ ಸಮರ್ಥ ಛಂದ, ದೃಗ್ಬಂಧ ನಿ-
ಗ್ಬಂಧ, ಪ್ರಾಣದ ಕೆಚ್ಚು ಕೆತ್ತಿ ರಚಿಸಿದೆ, ಉಸಿರಿ
ಹೆದೆಗೆ ಹೂಡಿದ ಗರಿಯು ಗುರಿಯ ನಿರಿಯಿಟ್ಟು ಬರು
ತಿದೆ ತೂರಿ ಲೀಲೆಯಲನಾಯಾಸ ಗರುಡನಂ
ತೆರಗಿಬಂದಿತು. ಭ್ರಮೆಯೋ ? ಹಮ್ಮದವೋ? ನಂಜೋ ? ಮರ
ಣವೋ ? ನಿದ್ದೆಯೊ ಮೋಹನವೊ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಕವಿದ

ಮರೆವೊ, ಕನಸೋ ನನಸು ಎಲ್ಲ ಹಾಲೋಹಾಲು
ಎಲೆ ಹಾವೆ ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊಸೆಯುವ ಜಂತು ನಿನಗೆ ಕಿವಿ
ಯಿಲ್ಲ, ನಾಲಿಗೆಯೆರಡು, ಹಲ್ಲೊಳಿದೆ ವಿಷವು, ನಿ-
ನ್ನನ್ನ ಗಾಳಿಯು, ನೀನು ಪಾತಾಳಕಿಳಿದರೂ
ಮತ್ತೆ ಕಾಡುವೆ. ರಸಿಕನನೆ ಚಂದ ತಲೆದೂಗಿ
ನಾಳಿಕಾರುವೆ ಕರಳ ಬಯಸತಿರು, ಬಯಸತಿರು
ಕಂಡಿಲ್ಲವೇನೂ ಅಂಗ್ಯೆಯ ಗರುಡನ ಗೆರೆಯ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1955:30)

ಇದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಒಂದು ಕವಿತೆಯಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ೧೯೨೯ರಲ್ಲಿ ಬೆಳಗಾವಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಹಕ್ಕಿ ಹಾರುತಿದೆ ನೋಡಿದಿರಾ ? ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನು ಓದಿದರು. ಓದುವಾಗ ತಲೆಗೆ ಹಿಂದುಸ್ತಾನದ ಪಗಡಿಯೊಂದನ್ನು ಸುತ್ತಿ ನಿಂತಿದ್ದರು. ಇವರ ಆಗಿನ ನಿಲುವು ನನ್ನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗಾರುಡಿಗನ ನಿಲುವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ;1964:12) ಎಂದು ದಿವಂಗತ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ನಾದಲೀಲೆಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಮಲಾರ ಎಂಬ ಕವನಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀ ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಕುರಿತು' ಎಂಬ ಪದ್ಯ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತು ಕವಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಬಂಧ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕವಿ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಾರುಡಿಗ, ಮಾಟಗಾರ, ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಗಾರುಡ ವಿದ್ಯೆಯ ಎಲ್ಲ ಪರಿಕರಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ.

ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು ಕಾವ್ಯದ ಮಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ತಮ್ಮ 'ಫ್ಯೂಚರ್ ಪೋಯಿಟ್ರಿ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮಾಟಗಾರಿಕೆ ಎಂದರೆ ಶೂನ್ಯದ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಏನನ್ನೋ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು, ಕಾವ್ಯವೂ ಅಂಥ ಒಂದು ವಿದ್ಯೆ. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಅನುಮಾನಗಳಿಂದ ಸತ್ಯ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದರೆ, ಕಾವ್ಯದ ಮುಖಾಂತರ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯದರ್ಶನ ಹಾವಿನದಂಶದಂತೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದದಿದ್ದರೆ ಅದು ಸತ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಸತ್ಯದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮಾತ್ರ.ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯ ಗರುಡನೆಂತರಗಿ ಬಂದಿತು ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕಾವ್ಯಾನುಭವದ ಆಕಸ್ಮಿಕತೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯತೆ ಮತ್ತು ರೂಪ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ.

ಗಾರುಡಿಗನಾದ ಕವಿ ಹಾವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದು ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಭಾಗದಲ್ಲಿ. ಹಾವು ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಶಕ್ತಿ. ಕವಿ ಗರುಡನಂತೆ ಆಕಾಶಗಾಮಿಯಾದರೆ ಹಾವು ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊಸೆಯುವ ಜಂತು. ಹಾವು ಮತ್ತು ಕತ್ತಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ವಿರೋಧ ತತ್ವಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಗಾರುಡಿಗನಾದ ಕವಿ ಹಾವಿಗೆ ಹೆದರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಅಂಗೈಯಲ್ಲಿ ಗರುಡನಗೆರೆ ಇದ್ದರೆ ಹಾವು ಹೆದರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಒಂದು ಜಾನಪದ ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ. ಕವಿತೆ ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಯಥೋಚಿತವಾಗಿ ಬಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ರೊಚ್ಚು ಇದೆ. ಬಹುಶಃ ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಸ್ವಂತ ಅನುಭವಿಸಿರಬಹುದಾದ ದ್ವೇಷ ಮತ್ತು ವಿರೋಧಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ರೋಷವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಅನ್ನಿಸದೆ ಇರದು. ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿ ವಿರೋಧವಾದ ತತ್ವಗಳು ಯಾವವು ಇರಬಹುದು ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರೋಷವೆಲ್ಲ ಸಂಯಮಿತವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಬಹುಶಃ 'ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿಯ' ಬಂಧವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಾವಗೀತಗಳು ಮುಕ್ತ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ ಅವರ 'ನಾದಲೀಲೆ 'ಸಂಕಲನದ 'ಬೆಳುದಿಂಗಳ ನೋಡ' ಎಂಬ ಪದ್ಯ. ಈ ಕವಿತೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಹಾಡಿನ

ಲಯದಗುಂಟ ತನ್ನ ಆಕಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ೧೧ ನುಡಿಗಳಿವೆ. ಕೊನೆಯ ನುಡಿ ಕವಿ ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಹಾಡನ್ನು ಮುಗಿಸಲೆಂದೆ ಬರೆದದ್ದು

ಸವಿರಾಗ ಬೆರಸಿದ ಉಸಿರು
ಇದಕ ಯಾ ಹೆಸರು
ಇದಕ ಯಾ ಹೆಸರs ?
ಅಂಬಿಕಾತನಯನ ಹಾಡ
ಬೆಳುದಿಂಗಳ ನೋಡ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1964:76)

ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಇನ್ನೂ ಹನ್ನೊಂದು ನುಡಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರೂ ಕವಿತೆ ತಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿಯ ಮಾತು ಬೇರೆ. ಅಲ್ಲಿ ೧೪ ಸಾಲುಗಳಿಗೆ ಕವಿತೆ ಮುಗಿಯಲೇಬೇಕು. ಈ ನಿಷ್ಠುರವಾದ ನಿಯಮ ಈ ಕವಿತೆಯ ನಿಯತಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿರುವುದನ್ನು ಮಾತವಾಗಿ, ಸಂಯಮಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗಾರುಡಿಗ ಪದ್ಯದ ವಸ್ತುವಾದ ಕವಿ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಬೇಕಾದರೂ ಬೆಳೆಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯ ಬಂಧ ಅದಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬೀಸನ್ನು ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿಯಿಂದ ತಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉಯ್ಯಾಲೆಯ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿ ಮತ್ತು ಸೀಸ ಪದ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಈ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳಕು ಬೀರುತ್ತವೆ. "ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲು ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಂದವನ್ನು ಕಂಡರಿಸುವ ರೂವಾರಿ ಬಗೆಯ ಸಾಹಸವು " (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1958:vi). ಅಂದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿಯ ಪಾತ್ರ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ಕೆಲವೊಂದು ರೂಢ ನಂಬಿಕೆಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ ಎಂದರೆ ಅವರದು ಸ್ಫೂರ್ತವಾಣಿ. ಅಂತೆಯೇ ಶಬ್ದ ಛಲ ಹೆಚ್ಚು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಅರ್ಥ ಮೇಧಾವಿತನದ ಹಾಗೂ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿಯಕೊರತೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಅವರ ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಮತ್ತು ಸೀಸ ಪದ್ಯಗಳು ಈ ಮಾತಿಗೆ ಅಪವಾದವಾಗಿವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಂತರದ ಮಹತ್ವದ ಕವಿಯಾದ ಅಡಿಗರು ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಉಯ್ಯಾಲೆ ಕವಿತೆಗಳನ್ನೆ ಮೆಚ್ಚಿದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಅವರು ಉಯ್ಯಾಲೆ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದುಸುದೀರ್ಘವಾದ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಏರಿದ ಎತ್ತರವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇನ್ನಾರೂ ಏರಿಲ್ಲ. ಅವು ಇಂಗ್ಲಿಷ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಾನೆಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಸರಿದೂಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಧಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿಯೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಹೊಸಗನ್ನಡ ವಾಣಿ ಸರಸ್ವತಿಯ ವೀಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. (ಅಡಿಗ;1991:35)

ಉಯ್ಯಾಲೆಯ ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರು ಕಂಡಿರುವ ಗುಣಗಳು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಗುಣಗಳಲ್ಲ. ಇವು ಅಡಿಗರು ಮೆಚ್ಚಿರುವ ಮತ್ತು ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಗುಣಗಳಾಗಿವೆ. ಅಡಿಗರು ಇದೇ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಹುಡುಕಿರುವ ಗುಣಗಳು ಬಿಗಿ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಸಾಂದ್ರತೆ, ದಾರ್ಢ್ಯ, ಹದ ಮತ್ತು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು (ಅಡಿಗ ;1991:31) ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಗುಣಗಳು ಎಲ್ಲ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾದೀತು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯದಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಒರಿಮೆಗೆ ದ್ಯೋತಕವಾಗುತ್ತದೆ.

೪

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಬಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಛಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದೆಂದರೆ ಶೋಕಗೀತೆ(Elegy) ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಓಡ್(Ode) ಪ್ರಗಾಥ ದಂಥ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಅವರು ಬೆಳೆಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ

ಓಡ್ ಶಬ್ದವನ್ನು ನೆನಪಿಸುವಂಥ' ಓ ಹಾಡೆ ಎಂಬ ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಓಡ್ ಪ್ರಕಾರದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀಯವರ 'ಶುಕ್ರಗೀತೆ', ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರ 'ಬೇಲೂರಿನ ಶಿಲಾಬಾಲಿಕೆಯರು' ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋದಯ ಮಹಾಪ್ರಗಾಥಾ 'ದಂಥ' ಓಡ್ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಅವರು ಬರೆದಿಲ್ಲ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಶೋಕಗೀತೆ ಕೂಡ ಯುರೋಪಿನ ಅಭಿಜಾತ ಪ್ರಕಾರವಾದಜ ಏಲ ಅಲ್ಲ. ಇಂಥ' ಪ್ರಕಾರ ಮಿಲ್ಟನ್ನನ Lycidas ದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ಶೆಲ್ಲಿಯ Adonis ದೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷನಲ್ಲಿಯ ಈ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿ ಬಂದಿತು. ಆತ್ಮೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮರಣದಿಂದ ಉಂಟಾದ ದುಖವನ್ನು ಹತ್ತು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತ ಜನನ ಮತ್ತು ಮರಣಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತುಈ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರ ಆಳವಾಗಿ ಯೋಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳ ಮರಣವನ್ನುಕುರಿತು ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಶೋಕಗೀತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ದೀರ್ಘವಾದದ್ದೆಂದರೆ'ಪಾಡು'ಎಂಬ ಕವಿತೆ ಅವರ ಎರಡನೆಯ ಮಗ ರಾಮ 1943ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ 21ವರ್ಷದ ಹರೆಯದಲ್ಲಿ ತೀರಿಕೊಂಡಾಗ ಬರೆದ ಕವಿತೆ ಇದು.

'ಪಾಡು' ಎಂಬ ಕವಿತೆ 4 ಸಾಲುಗಳು50 ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಅವರ ಮಗ ರಾಮ ಸೊಲ್ಲಾಪುರದಲ್ಲಿ ವಿಶಮಜ್ವರದಿಂದ ತೀರಿಕೊಂಡನು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಎಂಟು ದಿನ ಮೊದಲು ಅನರ ಕೊನೆಯ ಮಗ ಒಂದು ವರ್ಷದ ಆನಂದ ತೀರಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಈ ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳ ಮರಣದ ಶೋಕ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಿಗೆ ಅಸಹನೀಯವೆನಿಸಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. "ದು:ಖದ ಭಾರ ಹಗುರಾಗಲು 'ಪಾಡು' ಎಂಬ ಒಂದು ವಿಲಾಪೀಕಾ ಗೀತವನ್ನು ಬರೆದನು" (ಜೋಶಿ ಮತ್ತು ಕುರ್ತಕೋಟಿ;1987:435). ಆ ಅಸಹನೀಯತೆಯ ಬಿಸಿ ಪಾಡನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಓದಿದರೆಸಾಕು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಕಡೆಗಂತೂ ಸಹನೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಶೋಕ ಬಿಸಿನೀರಿನ ಬುಗ್ಗೆಯಂತೆ ಕೈಯಿದ್ದಿದರೆಸಾಕು, ಸುಡುತ್ತದೆ.

> ಸತ್ತ ದಶರಥ' ಇದ್ದ ರಾಮನಿಗಾಗಿ ಅತ್ತನು ಅಂದಿಗೆ
> ಸತ್ತ ರಾಮಗೆ ಅತ್ತೆ ಅಳುವನು ಇರುವ ದತ್ತನು ಇಂದಿಗೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1946:41)

> ಅಲ್ಲಿ ಸಾಧನಕೇರಿ ಕರವುದು ಏನು ಹೇಳಲು ಬೀದಿಗೆ?
> ನನ್ನ ಊಹೆಯು ಅಡವಿ ಹೊಕ್ಕರೆ ಹೇಗೆ ಹತ್ತಲಿ ಹಾದಿಗೆ?

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1946:46)

ಕವಿಯ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ಊಹೆಯನ್ನು ಅಡವಿ ಹೊಗಿಸಿದರೆ ಕವಿತೆ ಬರಿಯುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಆದರೆ ಇದು ತಂದೆಯ ಶೋಕದ ಚಿತ್ರವಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಕವಿಯ ಸೋಲಲ್ಲ. ಕವಿತೆಯ ೩೨ನೆಯ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ಬಂದಿದೆ.

> ಅತ್ತನೇ ನಗೆಗೇಡು, ಅಳಿನೇ ಬಾಳು ಬಾಳೇ ಬೇಸರ
> ಕವನದೀ ನೆವದಲ್ಲಿ ತೀಡುವೆ ಮನುಜ ಮಾತ್ರರ ಈ ಸ್ವರ
> ಹಾಡಿಕೊಂಡರೆ, ತೋಡಿಕೊಂಡೊಲು ಎದೆಯ ಎಸರಿನ ಕಂಬನಿ
> ಗಮ್ಮಗಾವನು ತಿಳಿಸಬೇಡವೆ ಬಂದು ಬೇಸಗೆ ಮುಂಬನಿ?

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1946:44)

ಇಲ್ಲಿ ಅಳುವುದು ಮತ್ತು ಕವಿತೆ ಬರೆಯುವುದು ಒಂದೇ ಎಂಬಂತೆ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ. 'ಕವನದಿ ನೆವದಲ್ಲಿ ತೋಡುವೆ ಮನುಜ ಮಾತ್ರರ ಈ ಸ್ವರ' ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಶೋಕವನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಳುವುದೊಂದೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾರ್ಗ, ಮತ್ತು ಕವಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ಅಳಬೇಕು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ಮನುಷ್ಯನ ದುರ್ಬಲತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿನಾಶದ ಮತ್ತು ಅಸಹಾಯಕತೆಯ

ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇಂಥ ಇನ್ನೊಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

> ಎತ್ತ ಕಾಡಿನ ಹಕ್ಕಿ ಎತ್ತಣ ಮುನಿಯ ಮೌನಿಯ ಕೆಣಕಿತು
> ಅಚ್ಚರಿಯ ನನ್ನೀ ಜೀವಾಳದ ಪಾಡು ಹಾಡಿನೊಳಿಣಿಕಿತು
> ಶೋಕದೆಳೆಯಲಿ ಶ್ಲೋಕ ಹೆಣೆದಿರೆ ಲೋಕವೇ ರಸವುಂಡಿದೆ
> ಯಾರ ದು:ಖಕೆ ಯಾರೆ ಅತ್ತರು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಕಂಡಿದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1946:44)

ಕ್ರೌಂಚವಧದ ಅಳಲು ರಾಮಾಯಣವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಶೋಕ ಹಾಡಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಪಾಡು ಮತ್ತು ಹಾಡು ಇವೆರಡು ಮೂಲತ: ಒಂದೇ ಶಬ್ದಗಳು. "ಶ್ಲೋಕತ್ವ ಮಾಪದ್ಯತ್ಯಸ್ಯ ಶೋಕಾ:"

ಪಾಡು ಹಾಡಿನೊಳಿಣಿಕಿತು ಈ ಮಾತುಗಳ ಹಿಂದಿನ ಮಾನಸಿಕ ಅವಸ್ಥೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವಾದ ಶೋಕ, ಕರುಣರಸವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಅನೇಕ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಹಾದು ಬರಬೇಕು. ಪುತ್ರ ಶೋಕ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಒಂದೇ ಆದದ್ದು ಮತ್ತು ಅಷ್ಟೇ ತೀವ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿಯಾದವನು ಕವನದ ನೆವದಲ್ಲಿ ಅತ್ತರೆ, ಅದು ಶೋಕವಾಗುತ್ತದೋ, ಕವನವಾಗುತ್ತದೋ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಕವನವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಶೋಕವನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಗೆಲ್ಲಬೇಕು. ರಾಘವಾಂಕನ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಚಂದ್ರಮತಿ ಪ್ರಲಾಪದಲ್ಲಿ ಶೋಕ ಗೆದ್ದು ಕಾವ್ಯ ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ತಂತಿಯನ್ನು ಮೀಟಿದಂತೆ ಶೋಕ ರಗಳೆಯ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿಹರಿಯುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕಾವ್ಯ ಬೇಸರವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಸುಭದ್ರೆಯ ಪ್ರಲಾಪದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಗೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಶೋಕವನ್ನುಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಬೆಳಗು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥದ್ದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಡೆಗೆ ಕಾವ್ಯ ಶೋಕದಿಂದ ಅಕ್ರಾಂತವಾಗಿದೆ

> ನುಂಗಿಕೊಂಡರು ಕಾರಿಕೊಂಡರು ಮರ್ಮಗಳು ಕಿತ್ತುತ್ತಿದೆ
> ಎಣ್ಣೆಗೈಯಲಿ ಕೆಂಡ ಹಿಡಿದೊಲು ಭಗ್ಗನೆ ಹೊತ್ತುತ್ತದೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1946:42)

ಇಂಥ ಸಾಲುಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವಿನಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮರೆಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಇಂಥ ಸಾಲುಗಳಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆಗೆ ಇಂಥ ಶೋಕದ ಸುಳಿಯಿಂದ ಪಾರಾಗಿ ಮೇಲೇಳುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಈ ನುಡಿಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕು

> ಮುತ್ತಿಗಾಗಿಯೂ ಹಾಲಿಗಾಗಿಯೂ ನೀರ ಸೇರಿದೆ ಸಾರಸಾ
> ಏನು ಹವಣಿಸಿ ನಿನಗೆ ತಿನಿಸಿದೆ ನಿಲದೆದೆಯ ಜ್ವಾಲಾರಸ ?
> ಮತ್ತೆ ಕೈಲಾಸಕ್ಕೆ ಹಾರಿದೆ ಇನ್ನು ನೋಟಕು ಸಿಕ್ಕೆಯಾ ?
> ಬಿದ್ದ ಪುಚ್ಛಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವೆ ಹಾರಿಹೋಗಿಹ ಹಕ್ಕಿಯಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1946:42)

ಸತ್ತುಹೋದ ರಾಮು ಸಾರಸದಂತೆ ಈ ಲೋಕದ ಜೀವಿಯಲ್ಲ. ಈ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಅವನು ಬಂದದ್ದು ನೀರಕ್ಷೀರ ನ್ಯಾಯಕ್ಕಾಗಿ. ನೀರು ಮತ್ತು ಹಾಲು ಹಂಸಪಕ್ಷಿಯ ಸಹಜವಾದ ಆಹಾರವಂತೆ. ಶಾಪಗ್ರಸ್ತ ಗಂಧರ್ವನಂತೆ ಈ ಭೂಮಿಗೆ ಬಂದು ಶಾಪ ತೀರಿದೊಡನೆ ತಿರುಗಿ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋದ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅಕಾಲ ಮರಣ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತನ್ನ ಪುರಾಣವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಅಕಾಲ ಮರಣದ, ಅಲ್ಪಾಯುಷ್ಯದ ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳು ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲ ಅಲ್ಪಾಯುಷಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಶೆಲ್ಲಿ, ಕೀಟ್ಸ್, ಬೈರನ್, ಗೋವಿಂದಾಗ್ರಜ, ಕೇಶವಸುತ, ಬಾಲಕವಿ ಮೊದಲಾದವರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಕೇವಲ ಒಂದು

ಮಹತ್ವದ ಸಂದೇಶವನ್ನು ನೀಡಲು ಈ ಭೂಮಿಗೆ ಬಂದವರಂತೆ ಬಂದು ತಿರುಗಿ ಹೋದವರ ಕತೆಗಳು ಹೃದಯವಿದ್ರಾವಕವಾಗಿರುವಂತೆ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕೂಡ ಆಗಿವೆ. ಸಾರಸದ ಈ ಪ್ರತಿಮೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಲ್ಪನೆ ಶೋಕಗೀತದ ನಾಯಕನಿಗೆ ಒಂದು ದೈವಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ವೃಧಾಪ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮರಣಜೀವನದ ಕೊನೆ, ಎಣ್ಣೆ ತೀರದ ಬತ್ತಿಯಂತೆ ತಾನಾಗಿಯೇ ಆರಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಕಾಲ ಮರಣದ ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿನಾಚೆಯ ಶಕ್ತಿಯ ಕೈವಾಡವಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. ಆಯುಷ್ಯ ಅರ್ಧದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಗಿದು ಹೋದರೆ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಮರಣ ಇವುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಆದಿ ದೈವಿಕ ಉದ್ದೇಶವಿರಬೇಕು. ಆದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಶೋಕಗೀತದ ನಾಯಕನ ಜೀವ ಸಾರಸದಂತೆ ತನ್ನ ಮೂಲಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮರಳಿಹೋಗುತ್ತದೆ.

'ಮುತ್ತಿಗಾಗಿಯೊ ಹಾಲಿಗಾಗಿಯೊ ನೀರ ಸೇರಿದ ಸಾರಸಾ' ಹಂಸ ಪಕ್ಷಿ ಮುತ್ತನ್ನು ತಿನ್ನುತ್ತದೆ, ಹಾಲು ಕುಡಿಯುತ್ತದೆ. ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮುತ್ತು ಹಾಲುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ನೀರನ್ನು ಸೇರಿದಂತೆ ಆ ಜೀವದ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಇದೆಲ್ಲ ಕವಿಕಲ್ಪನೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಕವಿಕಲ್ಪನೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಅಕಾಲ ಮರಣವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಕಲ್ಪನೆ ಮರಣದ ಅನುಭವವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ರಾಮನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉದಾತ್ತವಾಗಿಸಲು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಗ್ರೀಕ ಯುಕರ ಹಾಗೆ ಪ್ರಾಣೋಲ್ಲಾಸಿ ಚೇತೋಮಂದಿರ
ತವಕ ತಾಳ್ಮೆಯ ಸಮಿರಸಿಯು ವಿಸ್ಮತದ ಸುಸ್ಮಿತ ಸುಂದರ
ಬರಿದೆ ಹೊರ ಎಚ್ಚರದ ತೆರೆಯನು ತೆರೆದು ಕನಸಿನ ಅಟ್ಟಕೆ
ಜನನ ಮರಣದ ವೇಷ ಬಯಲಿಗೆ ಎಳೆವುದೃಶ್ಯದ ಮಟ್ಟಕೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1946:47)

ಗ್ರೀಕ್ ಯುವಕರ ಹಾಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ ರಾಮು ಒಳ್ಳೆಯ ನಟನಂತೆ ಜನನ ಮರಣದ ವೇಷ ಬಯಲಿಗೆ ಎಳೆವ ದೃಶ್ಯದಮಟ್ಟಕೆ ಬಂದದ್ದು ಕೂಡ ಒಂದು ಆಟದಂತೆ ಬೆಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಕಂಡಿದೆ. ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದುದು ಅವರ ರುದ್ರ ನಾಟಕ. ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ನಾಯಕರೆಲ್ಲರೂ ತಮಗೆ ದೊರೆತ ಜೀವನದ ಸಣ್ಣ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಜನನ ಮರಣಗಳ ರಹಸ್ಯ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಿದರು.

ಹೀಗೆ ಬೆಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗು ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಉಯ್ಯಾಲೆ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ 'ಕರುಳಿನ ವಚನಗಳ' ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ 'ಅರ್ಪಣತರ್ಪಣ 'ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಒಂದು ಕವನವಿದೆ. ಬೆಂದ್ರೆಯವರ ಮೊದಲ ಮಗನ ಹೆಸರು ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರ. ಹುಟ್ಟಿದ ಕೆಲವು ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕಣ್ಮರೆಯಾದ ಕೂಸಿನ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಈ ಕವಿತೆ ಅಲ್ಪಾಯುಷ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಚಿಂತನ ಸರಣಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. "ನಿಮಿತ್ತಮಾತ್ರ, ಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ಕೂಸೇ (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1958:87) ನಿಮಿತ್ತಮಾತ್ರವಾಗಿ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಹುಟ್ಟಿ ಸತ್ತುಹೋದ ಕೂಸು ಅಲ್ಪಾಯುಷ್ಯದ ಯಾವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ? ಮನೆಯವನೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೆ ಅವನಾದ ಅತಿಥಿ" (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:87). ಈ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವಂಥದೆ.

ಆಯ್ತು-ಮಸಣದ-
ಮಹಾದೇವನ ಮುಡಿಯೊಳಗಿನ ಮೀಸಲ ಮದಗುಣಿಕೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:87)

ಈ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಸಾವಿಗೆ ಒಂದು ದೈವಿಕ ಸ್ವರೂಪ ಬಂದಿದೆ. ಶಿವವಿರುವುದು ಸ್ಮಶಾನದಲ್ಲಿ. ಅದರಂತೆ ಮದುಗುಣಿಕೆಯ ಹೂ ಬೆಳೆಯವುದು ಸ್ಮಶಾನದಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮದುಗುಣಿಕೆ ಮೀಸಲದ ಹೂ. ಆ ಹೂವನ್ನು ಯಾರೂ ಮುಡಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಶಿವನಿಗೆ ಸಮರ್ಪಿತ. ಒಂದೊಂದು ಕ್ಷಣ ಬದುಕಿ ಸತ್ತು ಹೊದ ಕೂಸನ್ನು ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳು ಮುದ್ದಿನಿಂದ ಮುದ್ದಿಸಿ ಎಂಜಲುಗೊಳಿಸುವ ಮೊದಲೆ ಅದುಶಿವನಿಗೆ ಅರ್ಪಿತವಾಯಿತು. ಬದುಕುವುದು ಎಂಜಲಾದರೆ, ಸಾವು ಮಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾವಿನ ಮೈಲಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಡಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಅಲ್ಪಾಯುಷ್ಯದ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಈ ಕವಿತೆ ದೈವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಂಡಿದೆ.

ದೇವರಿಗೆ ಪ್ರಿಯರಾದವರು ಬೇಗ ಸಾಯುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ನಾಣ್ಣುಡಿಯೊಂದು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ. "Those whom God loves die young" ಎಲೆಜಾಬೆತ್‌ನ ಯುಗದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರನಾದ ಮಾರ್ಲೊವ್ ಬಹಳ ಬೇಗ ಸತ್ತುಹೋದ. ಅವನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ 'ಡಾಕ್ಟರ್ಸ್ ಫಾಸ್ಟಸ್' ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಫಾಸ್ಟಸ್ ಕೂಡ ಬೇಗ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಆ ನಾಟಕದ ಭರತವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಲೋವ್ ಈ ರೀತಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. "Cut is the branch that might have grown full straight". (Meanan 1976:52) ಕಡಿದುಹೊದ ಎಳೆಯ ಕೊಂಬೆಯ ರೂಪಕ ಅಷ್ಟು ಹೊಸದಲ್ಲ, ನಿಜ.ಆದರೆ "That might have grown full straight" ಇದು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಪಾಯುಷ್ಯ ಅದರ ಕೊನೆ ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿದ್ದರೆ, ಕೊಂಬೆ ಹೆಮ್ಮರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ಕವಿಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಅರ್ಪಣ ತರ್ಪಣ ಕವಿತೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. 'ಕೊಳಲಾಗುಬಹುದಾಗಿತ್ತು, ಕಳಲೆದ್ದಾಗಲೇ ಕಡಿದ ಕಾಳ' ಎಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:87) ಮಾರ್ಲೋವ್‌ನ ಹೆಮ್ಮರವಾಗಿ ಬೆಳಯಬೇಕಾದ ಗಿಡದ ಕೊಂಬೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಿದರಿನ ಕಳಲೆಯಾಗಿದೆ. ಕಳಲೆಯಾಗಿರುವುದು ಮುಂದೆ ಕೊಳಲಾಗುವುದು. ಮಾರ್ಲೋವ್‌ನ ರೂಪಕಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಜೀವನದ ಪರಿಣತೆಯ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಕಾಲ ಮರಣ ಎಲ್ಲ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ದಾರುಣವಾಗುತ್ತದೆ.

೫

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಭಾವಗೀತದ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭಾವಗೀತದ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು, ಛಂದೋಗತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಬಾಹ್ಯರಚನೆಗಳನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಅನುಸರಿಸಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭಾವಗೀತದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದರು. ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಿಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಂದರು ಉಯ್ಯಾಲೆಯಲ್ಲಿಯ 'ಗೀತಾಂಜಲಿಯನ್ನೋದಿ' ಎಂಬ ಕವಿತೆ Spenserian stanza ದಲ್ಲಿದೆ. ಒಂಬತ್ತು ಸಾಲುಗಳ ಈ ನುಡಿ ಕಟ್ಟು ಇಂಗ್ಲೀಷದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಥನಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಆಮೇಲೆ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆಗಳಿಗೂ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕನ್ನಡದ ರೂಪ ಕೇವಲ ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯ ಫಲ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚೇನೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಒಂದು ಹೊಸ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿದರೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಯಾವುದೇ ನಿಯಮ ಹಾಗು ಲಕ್ಷಣಗಳಿಲ್ಲ. ಈ ಕವಿತೆ ಯಾವುದೇ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಯಾವುದೇ ನುಡಿಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದು. ಛಂದಸ್ಸಿನ ವಿಷಯದಲ್ಲಂತೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಎಮರ್ಸನ್‌ನ "For it is not metres, but metre-making argument that makes a poem" (Emerson: 1965:231) ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ ಆಚರಣೆಗೆ ತಂದರು. ಮೇಘದೂತದ ಭಾಷಾಂತರಕ್ಕೆ ಅವರು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಛಂದಸ್ಸೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಯಾವ ಕಡೆಗೂ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪುನರುಕ್ತಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದಮೇಲೆ ಅವರ ಕವಿತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಬೇರೆ ಕಡೆಗೂ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ

ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಾವಗೀತದಲ್ಲಿ ಅನುಭವದಷ್ಟೇ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯು ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಿಂದ ಬರೆಯುವ ಕಾವ್ಯ ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಭಿಜಾತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಭಾವನೆ ಇವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಲೆತ್ತದಾಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೈಯಲ್ಲಿಯ ದಾಳಗಳನ್ನು ಎಸೆದು ಆಟ ಮುಂದೇನಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ಇವೆರಡು ಸಮಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಶ್ರುತಿ ಮತ್ತು ಕೃತಿ ಇವೆರಡರ ಸಮ್ಮೇಳನ ಇದಾಗಿದೆ.'ಮತ್ತೆ ಶ್ರಾವಣಾ'ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ

> ಹರಿಹರ ಶ್ರಾವಣಕ ಬಂದೀ ಶ್ರುತಿ ತಂದಿ
> ಹರಿಹರಿ ಶ್ರಾವಣಕ ಬಂದೀ ಕೃತಿ ತಂದಿ
> ನೀವು ತಂದೀ ತಾಯಿ ನಮಗ
> ಕಂದನು ನಾ ನಿಮಗ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1964:1)

ಎಂದು ಶ್ರುತಿ ಕೃತಿಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರುತಿ ಎಂದರೆ ಕೇಳಿದ್ದು. ಕವಿ ಕೇಳುವುದನ್ನು ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಂದ ಪಡೆಯುವುದನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕು ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ತಳಹದಿಗೆ ಇದೆ. ಭಾವಗೀತೆ ಎಂಬ ಅವರ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಮೊದಲ ಸಾಲು 'ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂತು ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸ' ಇದನ್ನು ಅವರು ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆ ಇಡಿ ಸಾಲು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವತರಣಿಕೆ ಚಿಹ್ನೆಯಲ್ಲಿದೆ. 'ಗಂಗಾವತರಣದಲ್ಲಿ' 'ತೇಲಾಡುವಾಗ ಮನಸು' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲುಗಳು ಅವರ ಕನಸಿನಿಂದಲೇ ಬಂದವುಗಳಾಗಿವೆ.

> "ತೇಲಾಡುವಾಗ ಮನಸು
> ಮೇಲಾಡತಾವ ಕನಸು
> ತಾ ಕಾಡುವಾಗ ಇತ್ತ
> ತೇಲಾಡತಾವ ಚಿತ್ತ"

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:16)

ಈ ಪದ್ಯದ ಕೊನೆಯ ಪೂರ್ವ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ

> ಹಾಸಾದ ಮಿಂಚಿನಿಂದ
> ಬೀಸಿದ್ದ ಸೆರಗಿನಿಂದ
> ಸೆಳೆದಂತೆ ಎರಡು ನೂಲು
> ಉಳಿದಾವ ನಾಕು ಸಾಲು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1958:19)

ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ತಮಗೆ ದೊರೆತಿದ್ದನ್ನು ಅವರು ಹೀಗೆ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದರೆ ಏಳು ಕನ್ನಿಕೆಯರು ಕನಸಿನ ಕಥೆ ಮುಂತಾದ ಎಷ್ಟೋ ಕವಿತೆಗಳ ಮೂಲದ್ರವ್ಯ ಕನಸಿನದು. ಕನಸಿನಿಂದಲೋ ಲೋಕಾನುಭವದಿಂದಲೋ,ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೋ ಪಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಪಡೆದದ್ದನ್ನು ತನ್ನದನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ಮಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಕುಶಲಕಲೆ ಎಂದರೆ ಬೆಂದ್ರೆಯವರು ಹೇಳುವ ಕೃತಿ ಭಾವಗೀತ ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲ ಸಾಲು ಕನಸಿನಿಂದ ಬಂದದ್ದೇನೋ ನಿಜ 'ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂತು ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸ'. ಆದರೆ ಇಷ್ಟರಿಂದಲೇ ಕವಿತೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಬೀಜದಿಂದ ಕವಿತೆಯ ಮುಂದಿನ ಭಾಗ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಪ್ರಭುತ್ವ, ಕುಶಲಕಲೆ ಬೇಕೇಬೇಕು. ಈ ಕುಶಲಕಲೆ ಎಷ್ಟು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿರಬೇಕೆಂದರೆ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಆಯಾಚಿತವಾಗಿ ದೊರೆತ ಸಾಲಿಗೆ ಸರಿದೂಗುವಂತಿರಬೇಕು.

ಕವಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಂದ ಕೇಳಿ ಪಡೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಪಡೆದಿದ್ದರ ಸ್ವಭಾವ ಎಂಥದು ಎನ್ನುವುದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂತು ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸ' ಈ ಇಡೀ ಸಾಲು ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಕನಸಿನಿಂತ ದೊರೆತದ್ದು. ಬಹುಶಃ ಜಾಗೃತಿಯ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸಾಲು ಹುಟ್ಟಿ ಬರಲಾರದು. ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸ ಯಾಕೆ ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸ ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂದರೆ ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸಕ್ಕೂ ಭೃಂಗಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭೃಂಗದ ನಾದಮಯತೆ ಮತ್ತು ತನ್ಮಯತೆ ಇವೆರಡರ ವಿಲಾಸದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ಅವೆರಡರ ಸಹಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ಉಗಮವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಸಾಲು 'ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ ಸ್ವಾರ್ಥವಿಲ್ಲ ಬರಿಯ ಭಾವಗೀತ' ಎಂದಿದೆ. ಈ ಸಾಲಿಗೂ ಮೊದಲನೆ ಸಾಲಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮೊದಲನೆ ಸಾಲು ತಾನಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಬಂದದ್ದು. ಅಂತಲೇ ಅದು ಮೂಡಿಸುವ ಚಿತ್ರ ಈ ವಾಕ್ಯದ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಮೀರಿ ಬಂದದ್ದಾಗಿದೆ. ವ್ಯಾಕರಣಕ್ಕೂ ತಾರ್ಕಿಕತೆಗೂ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ನಂಟು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕವಾದ ಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಮೆ ತಾನಾಗಿಯೇ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಬರೆದ ಲೌಕಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕೊನೆ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಗದ್ಯದ ಸಾಲು. ಆದರೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಲಯಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಅದು ಇಡೀ ಕವಿತೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದೆ.

ಕನಸಿಲ್ಲಿ ತಮಗೆ ದೊರೆತದ್ದನ್ನು ಅವರು ಹೀಗೆ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ 'ಏಳು ಕನ್ನಿಕೆಯರು' 'ನಾದಲೀಲೆ, 'ಕನಸಿನ ಕಥೆ' 'ಗಂಗಾವತರಣ' ಮತ್ತು 'ನೀವಾರಲಾ'ಗಂಗಾವತರಣ' ಮೊದಲಾದ ಕವಿತೆಯ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಕನಸಿನಿಂದ ಬಂದದ್ದಾಗಿದೆ. ಕವಿ ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಕವಿತೆಗಳ ವಸ್ತುವನ್ನು, ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕನಸಿನಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಲೋಕಾನುಭವದಿಂದಲೋ ಪಡೆಯಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಪಡೆದಾಗ ಕವಿತೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಪಾತ್ರವೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ 'ಕುದರಿಯವರ ಕಿವಿಮಾತು' ಕವಿಯ ಪಾತ್ರ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿ ಎಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ಹಳ್ಳಿಯ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳಿದ್ದಂತೆ ಎಂದು ಆ ಕವಿತೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕುದುರೆಯೇರಿ ಬಂದ ರಾಜಕುಮಾರನೊಬ್ಬ ಈ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಹೆಣ್ಣು ಕವಿಯಾದರೆ ಕುದುರೆಯೇರಿ ಬರುವ ರಾಜಕುಮಾರ ಪ್ರತಿಭೆ ಕವಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತೀರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪ್ರಭಾವ ರಾಜಕುಮಾರನದು, ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಭೆಯದು. ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕುಶಲದ ಕುದರಿಯವರು ಎಂದು ರಾಜಕುಮಾರನನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಭೆ ಕೊಟ್ಟ ವರವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಕವಿಗೆ ಇರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಧ್ವನಿ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿದೆ.

ಕುದರೀ ಏರಿ ಬಂದರು
ಏನೇನ ತಂದರು ?
ಮೈಗೊಂದು ಉಸಿರು ಕೊಟ್ಟರು
ಉಸಿರಿಗೊಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟರು
ಹೆಸರಿಗೊಂದು ಕುಸರು ಕೊಟ್ಟರು
ಕುಶಲದ ಕುದರಿಯವರು ಏನೇನೋ ತಂದರು ?
ಹೂ ಬಿಡಿಸಿ ರಸಾ ತಂದರು
ರಸಾಗುಡಿಸಿ ಜೇನ ತಂದರು
ಜೇನ ಕುಡಿಸಿ ಕವೀಯೊಳಗ
ಏನೇನೊ ಅಂದ್ರವ್ವಾ
ಏನೇನೊ ಅಂದ್ರು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1962:31)

ರಾಜಕುಮಾರ ಅವಳ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದು ಆ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳಿಗೆ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಾಜಕುಮಾರ ಎಸಗಿದ ಪವಾಡವನ್ನು ಆ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳು ತನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ.

ಉಸುರಿಗೊಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟರು
ಹೆಸರಿಗೊಂದು ಕುಸುರು ಕೊಟ್ಟರು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1962:31)

ಜಗತ್ತಿನ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ, ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಹೆಸರು ಕೊಡುವುದು ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಈ ಪ್ರೇರಣೆ ಎಮರ್ಸನ್ನನಿಂದ ಬಂದದ್ದಾಗಿರಬಹುದು. ಎಮರ್ಸನ್ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತ, "Language is fossil poetry" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆಯಂದರೆ ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಪಳೆಯುಳಿಕೆ. ಅವಶೇಷ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ಭಾಷೆಯ ಮೊದಲ ಸ್ವರೂಪ ಕಾವ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಶಬ್ದವೆಂದರೆ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ, ಅನುಭವದ ಅಥವಾ ವಿಚಾರದ ಒಂದು ಸಂಕೇತ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಕೇತ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ. ಇಲ್ಲಿಯ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯವೆಂದರೆ ಉಸಿರು. ಈ ಉಸಿರಿಗೊಂದು ಹೆಸರು ಕೊಡುವುದು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ. ಉಸಿರಿಗೊಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟರೆ ಒಂದು ಶಬ್ದ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ತಿಳುವಳಿಕೆ ನಮಗಾಗುವುದು.

ಆದರೆ ಉಸುರಿಗೊಂದು ಹೆಸರು ಕೊಡುವುದಷ್ಟೇ ಕಾವ್ಯದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ರಾಜಕುಮಾರ ಹೆಸರಿಗೊಂದು ಕುಸುರು ಕೂಡ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಹೆಸರಿಗೊಂದು ಕುಸುರು ಮೂಡಿದರೆ ಅದು ಚಲುವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಲುವು ಕಾವ್ಯ ಕಲೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿರುವ ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಮೌಲ್ಯವಾಗಿದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೊಡನೆ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ಈ ಸೌಂದರ್ಯ ದರ್ಶನವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಇವು ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿವೆ. ಅಭಿಜಾತ ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯವೂ ಇವೆರಡೂ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ಹೇಳುವಂತೆ ಕನ್ನಡಿಗರು 'ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತಮತಿಗಳ' ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಆಧಾರ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಶ್ರುತಿ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಗಾರುಡಿಗ' ಎಂಬ ಸುನೀತದ ಮೊದಲ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ 'ಇದು ಮಂತ್ರ, ಅರ್ಥಕೊಗ್ಗದ ಶಬ್ದಗಳ ಪವಣಿಸುವ ತಂತ್ರ' (ಅಂಬಿಕಾತಾನಯದತ್ತ 1955:30) ಎಂಬ ಹೇಳಿದೆ ಇದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮಂತ್ರವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರ ಫ್ಯೂಚರ್ ಪೋಯಿಟ್ರಿ ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದೊಳಗಿನದು. ವೈದಿಕ ಮಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು ಕಂಡರೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಂತ್ರದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗಳೇನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಮಂತ್ರ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕೇವಲ ಭಾವಾವಿಶಿಷ್ಟತೆಯ ಮಾತಾಗಬಲ್ಲದು. ಯಾಸ್ಕನ ನಿರುಕ್ತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಅನರ್ಥಕಾ ಮಂತ್ರಾ' ಎಂಬುದೊಂದು ಮಾತಿದೆ. ಇದು ಯಾಸ್ಕನ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲ. ಯಾಸ್ಕ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಋಷಿಯ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಮತ್ತು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮಂತ್ರದ ಶಬ್ದಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಆ ಶಬ್ದದ ಮಹಿಮೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನದಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಮಾತು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ವೇದಗಳ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಾನುಸಾರವಾಗಿ ಬದಲಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಓಂ ಭೂರ್ಭುವಸ್ವ: ತತ್ ಸವಿತುರ್ವರೇಣ್ಯಂ ಭರ್ಗೋದೇವಸ್ಯ ಧೀಮಹಿ ಧಿಯೋ ಯೋನ: ಪ್ರಚೋದಯಾತ್ ಈ ಮಂತ್ರದ ಅರ್ಥ ಸರಳವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಭೂಮಿ, ಅಂತರಿಕ್ಷ, ಸ್ವರ್ಗ ಹೀಗೆ ಮೂರು ಲೋಕಗಳನ್ನು

ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಸವಿತೃದೇವ, ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಲಿ ಇದು ಈ ಮಂತ್ರದ ಅರ್ಥ. ಈ ಮಂತ್ರದ ವಿಶೇಷತೆಯೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸವಿತೃ ದೇವನಿಗೆ ಮುಟ್ಟುವ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿವೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಈ ಮಂತ್ರದ ಮಹಿಮೆ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಈ ಶಬ್ದಗಳು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ವಿಹಿತವಾದ ಅರ್ಥಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲದು. ಪುರಶ್ಚರಣದಿಂದ ಮಂತ್ರಸಿದ್ಧಿಯಾದರೆ ಅದರಿಂದ ಏನೇನನ್ನೋ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಕಾವ್ಯ ಮಂತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗುವುದು ಎಂದರೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಬಾರದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಭಾವದ ಬಲದಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಭಾವ ಎಂದರೆ ಇಂಗ್ಲೀಷನಲ್ಲಿಯ feeling ಅಥವಾ emotionಅಲ್ಲ. ಭಾವದ ಅರ್ಥ ಡಬ್ಲು. ಬಿ. ಏಟ್ಸ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಕವಿಯ ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಶಕ್ತಿ. ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಬಲದಿಂದ ಅವನು ಲೋಕದ ಜೊತೆಗೆ ಬಾಂಧವ್ಯವನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ. ಅದರ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಶಕ್ತಿ ಎಷ್ಟೆಂದರೆ

My christ, a legitimate, deduction from the creed of st. patric, as I think is that unity of Being Dante comared to a perfectly proportioned human body, Blake's Imagination; what the Upanishads have named "self".(Yeats, p. 253).

ಬ್ಲೇಕ ಕವಿಯ Imaginationಮತ್ತು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಹೇಳುವ ಆತ್ಮ ಇವು ಒಂದೇ ಎಂದು ಯೇಟ್ಸ್‌ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಾವವನ್ನೂ ಇದೇ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿಸಬೇಕು. ಕವಿಯಲ್ಲಿಯ ಈ ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಭಾವದಲ್ಲಿಯೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಮರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತೆಂದು ಪ್ರೊ. ಕುರ್ತಕೊಟಿಯವರು ತಮ್ಮ ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿಯೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಭಾವ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿತೆ ರೂಪ ತಾಳುವ ಭೃಂಗ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕುರಿತು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ ಸ್ವಾರ್ಥವಿಲ್ಲಾ'ಬರಿಯ ಭಾವಗೀತಾ (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1964:85) ಎಂಬಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮೀರಿಹೋಗುವುದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಂತೂ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾದ ಮಾತಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹೇಳುವ ಶ್ರುತಿ ಮತ್ತು ಕೃತಿ ಇವುಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಇನ್ನಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಚರ್ಚೆಯಾಗಬೇಕು." ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂತು ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸ" ಎಂಬ ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲ ಸಾಲನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಪಡೆದರೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಿಕ್ಕದ್ದು ಒಂದೆ ಸಾಲು, ಇಡೀ ಕವಿತೆಯಲ್ಲ. ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಸಾಲಿನ ಗುಣಧರ್ಮಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಹಾಗೆ ಇಡೀ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಓದಿದ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

"ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂತು ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸ"
ಮುಸದಗಾಳಿ ಪಕ್ಕ ಪಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಸಹಜ ಪ್ರಾಸಾ
ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತತ್ತು ಒಂದು ಮಂದಹಾಸಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1964:84)

ಈ ಮೂರು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಸಾಲು. ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸಕ್ಕೆ ಭಾವಕ್ಕೆ ರೂಪಕವಾಗಿ ಭೃಂಗ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಕುರಿತು ಧನಿಸಿದಾಗ ಮುಂದಿನ ಸಾಲು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗಾಳಿಯನ್ನು ಮುಸದು ನಿರ್ಮಿಸಿದಂತೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದಷ್ಟು ತೆಳುವಾದ ಆ ಭೃಂಗದ ಜೋಡಿ ರೆಕ್ಕೆಗಳು ಅದರ ನಾದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುತ್ತವೆಂಬುದು ಒಂದು ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಸಗಳು ಸಹಜವಾಗುವುದೆಂದರೇನು? ಸಹಜ ಎಂದರೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಎಂದು ಅರ್ಥವಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಹಜ ಪ್ರಾಸ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಸವೆಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿಕೇವಲ ನಾದಮಯತೆಗಾಗಿ

ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶ: ಕವಿತೆಯ ಮೂಲತತ್ವವೇ ಪ್ರಾಸವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಸವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶಬ್ದಸಾಮ್ಯ ಎಂದು ಅರ್ಥವಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಸಾಮ್ಯ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿರಬೇಕೇ ಹೊರತು ಅವೇ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಉಪಮೆಯೆಂದರೆ ಆಲಂಕಾರಿಕರ ಪ್ರಕಾರ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿಯ ನಾದಸಾಮ್ಯ. ಹಾಡು ಮತ್ತು ಕಾಡು ಈ ಎರಡೂ ಶಬ್ದಗಳು ಪ್ರಾಸವಾಗುವಂತೆ ಕಾಡು ಮತ್ತು ಕಾಡು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

'ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುತಿತ್ತು ಒಂದು ಮಂದಹಾಸ' ಮೂರನೆಯ ಈ ಸಾಲು ಮೊದಲೆರಡು ಸಾಲುಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಈ ಸಾಲು ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನೇನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ, ಮಂದಹಾಸದ್ದು. ಆದರೆ ಮಂದಹಾಸ ಯಾರದೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುವ ಈ ಮಂದಹಾಸ ಬಹುಶಃ ಕವಿತೆಯ ಅಭಿಮಾನಿ ದೇವತೆಯದಾಗಿರಬಹುದು. ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಅಮೂರ್ತತೆತ ಸೋದ್ದಿಶ್ಯವಾಗಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಎರಡು ಸಾಲುಗಳ ಮೂರ್ತತೆಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಮೂರ್ತತೆತ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅಂತರಂಗದ ವ್ಯಾಪಾರ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತವಾದ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತವಾದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಸಂಧಿಸುತ್ತವೆ. ಹೂವು ಮತ್ತು ಭೃಂಗಗಳ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಲೀಲೆಗಳು ಅಮೂರ್ತವೆನ್ನಬಹುದಾದ, ಓಂಕಾರದ ಶಂಖನಾದ, ತನ್ನ ದೈವರೇಷೆಯನ್ನು ತಾನೆ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಬಾಲದಂಥ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಕವಿತೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವೆಂದರೆ ತನ್ನ ಉಪಕರಣಗಳ ಬಲದಿಂದ ತನಗೆ ದೊರೆತ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು.

ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಬದುಕನ್ನು, ಅಲ್ಲದೆ ಸಾವು ನೋವುಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು.

> ವಜ್ರಮುಖವ ಚಾಚಿ ಮುತ್ತುತಿತ್ತು ಹೂವ ಹೂವಾ
> ನೀರ ಹೀರಿ ಏರುತ್ತಿತ್ತು ನೀರಸವಾ ಜಾವಾ
> ಅಯ್ಯೋ ನೋವೆ ಅಹಹ ಸಾವೆ ವಿಫಲ ಸಫಲ ಜೀವಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1964:84)

ಭೃಂಗದ ವಜ್ರಮುಖ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹೂವನ್ನು ಮುತ್ತಿ ಹೂವಿನಲ್ಲಿಯ ನೀರನ್ನು ಹೀರಿ ಅದನ್ನು ನೀರಸವಾಗಿ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮುತ್ತುತ್ತಿತ್ತು ಮತ್ತು ನೀರು ಈ ಶಬ್ದಗಳ ಶ್ಲೇಷಾರ್ಥವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮುತ್ತುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದರೆ ಆಕ್ರಮಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಮತ್ತು ಮುತ್ತಿಕ್ಕುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಬೃಂಗದ ಈ ಕಾರ್ಯ ಪ್ರಣಯವೂ ಹೌದು, ಆಕ್ರಮಣವೂ ಹೌದು. ನೀರು ಎಂದರೆ ಹೂವಿನ ಒಡಲಲ್ಲಿಯ ರಸ ಮತ್ತು ಅದರ ಜೀವಸತ್ವ ಎರಡೂ ಆಗಬಹುದು. ಬೃಂಗದ ಆಕ್ರಮಣದಲ್ಲಿ ಹೂವಿಗೆ ಒಂದು ನೋವು ಇದೆ. ಸಾವೂ ಇದೆ. ಹೂ ವಿಪಲವಾದಾಗಲೇ ಸಪಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿಯ ಬೃಂಗದ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಎಚ್ಚರದ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಸಿದ್ದು ಹೀಗೆ. ಶೃತಿ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳ ಹೋಂದಾಣಿಕೆ ಇಲ್ಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

೬

'ನಾದಲೀಲೆ' ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿಯ 'ಸಚ್ಚಿದಾನಂದ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿ ಪರಿಸಿಲಿಸಿದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹೇಳುವ ಶೃತಿ ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳ ಹೋಂದಾಣಿಕೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬಹುದು. ಸಚ್ಚಿದಾನಂದ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತು ನಮ್ಮ ವೇದಾಂತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂದಿಸಿದ ಜೀವ ಮತ್ತು ಪರಮಾತ್ಮರ ಸಂಬಂದವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ಭಾವ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕುರಿತು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

"ಅನ್ನ, ಪ್ರಾಣ, ಮನ, ಜ್ಞಾನ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವ ಸತಿಯಂತೆ ತನ್ನ ಮಿಡುಕಿನಲ್ಲಿಯೂ ಗೌರವ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದ ಶ್ರದ್ಧೆಯ ಉದ್ಗಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಚ್ಚಿದಾನಂದರ ವಾಣಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿರೂಪದಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯತೆ, ಉತ್ಸಾಹಕವಾಗಿ ನುಡಿಯುತ್ತದೆ. " (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1964:60).

ಜೀವನ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದೆಂದರೆ ಜೀವ ಮತ್ತು ಪರಮಾತ್ಮರ ಅಗಲಿಕೆ ಎಂಬ ಮಾತು ನಮ್ಮ ವೇದಾಂಗದ ಗೃಹಿತ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹುಟ್ಟಿಬಂದ ಜೀವಕ್ಕೆ ಭವ ಅಥವಾ ಸಂಸಾರ ಒಂದು ಬಂಧನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಬಂಧನದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಜೀವ ಪರಮಾತ್ಮನೊಡನೆ ಬೆರೆಯಲು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಮಿಡುಕುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಜೀವದ ಮಿಡುಕಾಟ ಮತ್ತು ಹುಡುಕಾಟಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಇನ್ನು ಜೀವ ಪರಮಾತ್ಮರ ಸಂಬಂಧ ಸತಿ ಪತಿಗಳ ಸಂಬಂಧದಂತೆ ಆತ್ಮೀಯವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಮಾತು ಕೂಡ ಹಳೆಯದೇ. ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವೀರಶೈವ ಶರಣರ ಕಾಲದಷ್ಟಾದರೂ ಹಳೆಯದು.

> ಅರಸಿವನೆ ಮಿಂದು ಹೊಂದೊಡಿಗೆಯನೆ ತೊಟ್ಟು
> ಪುರುಷನ ಒಲವಿಲ್ಲದ ಲಲನೆಯಂತೆ ಆನಿದ್ದೇನಯ್ಯಾ

(ಕಲಬುರ್ಗಿ ; 1993:17)

ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನದಲ್ಲಿ ಈ ಸತಿ ಪತಿ ಭಾವ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮಹದೇವಿಯಕ್ಕನಂತೂ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನೆ ತನ್ನ ಕಂಡನೆಂದು ಸಾರಿ 'ಸಾವಕೆಡುವ ಗಂಡರನ್ನು' ಬಿಟ್ಟು ಬಂದವಳು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಸಚ್ಚಿದಾನಂದ' ಕವಿತೆ ಕೂಡ ಅದೇ ರೂಪಕವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ.

ಸತಿ ಪತಿ ಭಾವದ ರೂಪದಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸ್ವಂತ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯ ಈ ರೂಪಕವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಗಿ ತುರಾಯಿ ಲಾವಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಹೆಚ್ಚೋ ಹೆಣ್ಣು ಹೆಚ್ಚೋ ಎಂದು ಹಾಡುವ ಸವಾಲು ಜವಾಬುಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿರುವುದು ಈ ರೂಪಕವೇ. ಜೀವ ಮತ್ತು ಪರಮಾತ್ಮರ ಸಂಬಂಧ ಸತಿ ಪತಿಗಳ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಮೇಲೆ ಈ ರೂಪಕ ತನ್ನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಲೋಕದಲ್ಲಿಯ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳೆಲ್ಲ ಜೀವದ ಎರಡು ರೂಪಗಳಾಗಿ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಶಿವ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಯರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಮನೋಭಾವವಿದ್ದರೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಇರಬೇಕು. ಶಿವ ಶಕ್ತಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಪುರುಷ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಮೂಲ ದ್ವಂದ್ವವಾಗಿರಬಹುದು, ಅಥವಾ ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ದ್ವಂದ್ವವಿರಬಹುದು. ಇದು ಬಗೆಹರಿಯದ ಸಮಸ್ಯೆ. ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇದು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಮಿತಿ ಇಲ್ಲ. ಗಂಡು ಸಾಂಖ್ಯ ತತ್ವದ ಪುರುಷ, ಶೈವರ ವ್ಯೋಮದೇಹಿಯಾದ ಶಿವ, ಅವನು ಅವ್ಯಕ್ತ. ಆದರೆ ಹೆಣ್ಣು ಸಾಂಖ್ಯದ ಪ್ರಕೃತಿ, ಶೈವ ತತ್ವದ ಪಾರ್ವತಿ, ಭೂಮಿ ಹೀಗೆ ಏನೂ ಆಗಬಹುದು.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವೇದಾಂತ ಮತ್ತು ಇತರ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಹೆಸರು ಸಚ್ಚಿದಾನಂದ. ಈ ಸಚ್ಚಿದಾನಂದ ಹುಟ್ಟುವುದು ಜೀವ ಮತ್ತು ಪರಮಾತ್ಮರ ಮಿಲನದಲ್ಲಿ, ಐಕ್ಯದಲ್ಲಿ. ಶಿವನಿಲ್ಲದ ಶಕ್ತಿಗೆ ಜೀವವಿಲ್ಲ, ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದ ಶಿವನಿಗೆ ರೂಪವಿಲ್ಲ. ಇವೆರಡೂ ಒಂದಾಗುವುದು ಆನಂದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದ ಆನಂದವೇ ಹೊರತು ಅದು ಯಾವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವವೂ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಜೀವ ತನ್ನ ಜೀವ ಜೀವಾಳವಾದ ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಕೂಡುವ ಆಸೆಯಲ್ಲಿ ವಿರಹವ್ಯಥೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾಲ ಕೂಡಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. 'ಬಾ ಹಾಕು ರಿಂಗಣಾ ಗಗನದಂಗಣದಾಗ ನನ್ನ ಕಾಲಾಗ' ಜೀವದ ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಹೊರಗೆ ತೆಗೆದಾಗ ವೈನವಿರೇಳುತ್ತದೆ. ಗಗನದ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ರಿಂಗಣ ಹಾಕುವುದು ಗರುಡ. ಆ ಗರುಡನ ಕಾಲಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಒದ್ದಾಡುವುದು ಹಾವು. ಕಾಲಲ್ಲಿ ಹಾವನ್ನು ತೊಡಕಿಸಿಕೊಂಡು ರಿಂಗಣ ಹಾಕುವ ಗರುಡನ ಪ್ರತಿಮೆ ಅಷ್ಟೇನೂ ಮಧುರವಲ್ಲದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ, ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಹ್ಯವಾದ ವೇದನೆಯೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಕೂಡಿದ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂಬಂಧ ಕೂಡ ವೇದನೆಯದೇ. ಜೀವ ತನ್ನ ಅಗಲಿಕೆಯ ವೇದನೆಯನ್ನು ಪಾರ್ಥಿವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಮುಂದೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಳಗೊಳಗ ಕುದಿವ ಭೂಕಂಪ
ಹೊರಗ ಹಸಿ ತಂಪ
ಮೇಲೆ ನರುಗಂಪೋ ಮೇಲೆ ನರುಗಂಪು
ಬಂತಲ್ಲ ನೆಲದ ಬಸಿರಿಂದ ಮನೆಯು ನೆಲದಿಂದ ಅನ್ನ ಮಣ್ಣಿಂದ ಮೈಯು ಆದರಿಂದೋಂ
ಸಚ್ಚಿದಾನಂದ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1964:46)

ಭೂಮಿಯ ಈ ಮಣ್ಣಿನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಜೀವದ ಅನ್ನಮಯ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ತೈತ್ತಿರಿಯೋಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿಯ ಈ ಸಾಲುಗಳು ನಾನಪಾಗುತ್ತವೆ.

ಅನ್ನಂ ಬ್ರಹ್ಮೇತಿವ್ಯಜಾನಾತ್ ಅನ್ನಾದ್ಯೇವ ಖಲ್ವಿದಾನಿ
. ಭೂತಾ ನಿಜಾಯಂತೇ

(ಸಸ್ವರವೇದ ಮಂತ್ರ ; 1981:34)

ಸಚ್ಚಿದಾನಂದ ಈ ಅವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಬಹು ದೂರವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ. ಉಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನ್ನ ಶಬ್ದದಿಂದ ಧ್ವನಿತವಾಗುವುದೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ನೆಲ ಮತ್ತು ಮಣ್ಣು ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ನೆಲ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಕಾರವಾದ ಪ್ರತಿಮೆ. ನೆಲದ ಒಡಲಲ್ಲಿಯ ಲಾವಾರಸ, ಮಳೆಯಿಂದ ತೊಯ್ದು ತಂಪಾದ ಅದರ ಹೊರಮೈ ಮತ್ತು ಮಣ್ಣು ಮಳೆಗಳ ಮಿಲನದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ನರಗಂಪು. ಇವೆಲ್ಲ ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣಿನ ಅನೇಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ಕಣ್ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತವೆ.

ಜೀವ ಹೆಣ್ಣಾದಾಗ ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಇದೆ.
ನಾ ತೊಟ್ಟ ದೇಹಗಳ ಲೆಕ್ಕ ಇಡುವರ ಸೊಕ್ಕ
ಯಮ ನೋಡಿ ನಕ್ಕ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1964:46)

ಹೆಣ್ಣಿನಂತೆ ಜೀವವೂ ಅನೇಕ ದೇಹಗಳನ್ನು ತೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ದೇಹಗಳು ಮತ್ತು ಜೀವ ತೊಡುವ ದೇಹಗಳು ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾಗಿವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೇಹ ನಶ್ವರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಲೆಕ್ಕವಿಟ್ಟರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಯಮ ನಕ್ಕ ಎಂಬ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮಾತೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಚೌರ್ಯಂಸಿ, ಲಕ್ಷದಾ ಸಿಡಿಲು
ಹಿಡಿಯಲೀ ಒಡಲು
ಮುಗಿಲಿನ್ಹಾಂಗ ಸುಡಲೋ ಮುಗಿಲಿನ್ಹಾಂಗ ಸುಡಲು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1965:46)

ಪಾರ್ಥಿವತೆ ನಶ್ವರ ನಿಜ. ಆದರೂ ಎಂಭತ್ತುನಾಲ್ಕು ಲಕ್ಷ ಯೋನಿಗಳ ಸಿಡಿಲನ್ನು ಈ ಒಡಲು ತಡೆದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಹೇಗೆ ? ನೆಲದ ಶಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಅದರ ಧಾರಣಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ. ಅದೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮಿಕ್ಕಿ ಬಂದಾಗ ಈ ಒಡಲು ಮುಗಿಲಿನಂತೆ ಸುಡುತ್ತದೆ. ಭೂಮಿಯ ಕ್ಷಮಾಗುಣ ಪರಮಾತ್ಮನ ಆಟವನ್ನು ತಡೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಸೋಜಿಗ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ತಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಭೂಮಿ ಕೇಳುವ ಬಹುಮಾನವೆಂದರೆ ಒಂದೆ, ಅದು ಪರಮಾತ್ಮನೊಂದಿಗೆ ಮಿಲನ.

ಸಿಗಲೊಲ್ಲಿಬೇಕು ನೀನನಗ ಜೀವ ಜೀವಾಳಾ ರಾಜಘನಸೀಳಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1964:47)

ಇಲ್ಲಿಯ ನೀಲವರ್ಣ ಅತೀಂದ್ರಿಯವಾದ ಬಣ್ಣವಾಗಿದೆ. ಭೂಮಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಬೆಳಕಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲ.

ಸುತ್ತೆಲ್ಲ ಕತ್ತಲಾ ಒಳಗ ಬೆಳಗತದ ದೀಪಾ ಬಾ ಸಮೀಪಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1964:47)

ಹೃದಯದಲಿ ಬೆಳಗುವ ದೀಪದಿಂದ ಹೊರಗಿನ ಕತ್ತಲೆ ಅಳಿಯಲಾರದು.

ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಪತಿ ಪರಮಾತ್ಮನ ಆಶ್ವಾಸನೆ. ಭೂಮಿಯ ದಯನೀಯ ಸ್ಥಿತಿ ಪರಮಾತ್ಮನಿಗೆ ಅರಿವಾಗುವುದು ಹೀಗೆ

ಒಳಹೊರಗ ಬೆಳಕು ನಾನಿರಲು ಅಳುತಿ ನೀ ಹಾಡಿ ಒಡಲ ಮರಿ ಮಾಡಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1964:48)

ಈ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆ ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿದೆ. ಭೂಮಿ ಸೂರ್ಯನ ಸುತ್ತಲೂ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕಿನಿಂದಲೇ ಜೀವಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಸೂರ್ಯಗ್ರಹಣವಾದಾಗ ಅದು ತಳಮಳಿಸುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯನ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವ ನೆರಳು ಯಾರದು ? ಸೂರ್ಯನಿಗೆ ವಿಮುಖವಾಗಿ ಹೋಗುವ ಪೃಥ್ವಿ ತನ್ನ ಒಡಲಿನಿಂದ ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕನ್ನು ಮರೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಕತ್ತಲೆ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಸೂರ್ಯನ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಭೂಮಿಯ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಏನೋ ತಪ್ಪಿರಬೇಕು. ಅಥವಾ ಅದೂ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಬೆಳಕಿಲ್ಲದೆ ಬದುಕುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆ ಕತ್ತಲೆ ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಬದುಕಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. 'ತಮಸೋಮಾ ಜ್ಯೋತಿರ್ಗಮಯ' ಇದೊಂದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬೆಳಕಿನ ಆಸೆ ಪ್ರೀತಿಯಾಗಬೇಕೆ ಹೊರತು ಕಾಮವಾಗಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ನಿಲುವು.

ನೀಕೂತಿ ಬೆಂಕಿಯನು ನಂಬಿ
ಪ್ರೀತಿಯದಕಂಬಿ
ಕಪ್ಪುರದ ಗೊಂಬಿ ಕಪ್ಪುರದ ಗೊಂಬಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1964:47)

ಜೀವದ ಕಾಮ ಊರ್ಧ್ವಗಾಮಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಹಾರೈಕೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಪರಮಾತ್ಮ ಸರ್ವಾರ್ಪಣವನ್ನು ಜೀವಕ್ಕೆ ಕಲಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಕವಿತೆ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸಚ್ಚಿದಾನಂದ ಕವಿತೆಯ ವಿಶೇಷತೆಯೆಂದರೆ, ಅದು ತಾನು ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಸ್ವಂತ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸ್ವಂತ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಮತ್ತೆ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಚೌರ್ಯೆಂಸಿ ಲಕ್ಷದಾ ಸಿಡಿಲು
ಒಡಿಯಲೀ ಒಡಲು|
ಮುಗಿಲಿನ್ಹಾಂಗ ಸುಡಲೋ| ಮುಗಿಲಿನ್ಹಾಂಗ ಸುಡಲೊ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1964:46)

ಎಂಬ ಸಾಲು ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ ಹೊಸ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಜೀವ ಭೂಮಿ ಅಥವಾ ಹೆಣ್ಣಾದರೆ, ಪರಮಾತ್ಮ ಪತಿ ಮತ್ತು ಮುಗಿಲಾಗುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೆ ಈ ರೂಪಕಗಳು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿಬಿಟ್ಟರೆ ಅವುಗಳ ನಡುವಿನ ತಾರತಮ್ಯವೂ ಸ್ಥಿರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಜೀವದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸದಾಗಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡಲು ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ಉದ್ಧರಿಸಿರುವ ಸಾಲುಗಳು ಜೀವದ ಧಾರಣಾಶಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡಲು ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತವೆ.

ಇಂಥದೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕವನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. 'ನಮನ' ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯ 'ಬಾಳೆ 'ಎಂಬ ಕವನ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಂದು ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿ ಆ ರೂಪಕವನ್ನೇ ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿ ಮೂಡಿದ ಕವಿತೆ ಇದಾಗಿದೆ. ಭಾವಗೀತದಲ್ಲಿ ಇದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಮ.

ಕದಲದೆ ನಿಂತಿದೆ ಬಾಳಿಯೊಳೀ
ಬಾಳಿನ ಕದಳಿ
ತೊದಲಿಲ್ಲದೆ ಬಯಲೊಳಗೊಂಡಿದೆ
ಓ ಯಾವ ತಳಿ ?

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:20)

ಬಾಳಿಯ ಗಿಡದಲ್ಲಿ ಬಾಳಿನ ಕದಳಿಯನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯಲಾಗಿದೆ. ಕದಳಿಯೆಂದರೆ ಬಾಳಿ ನಿಜ. ಆದರೆ ಕದಳಿಗೆ ಬಾಳಿನ ಕೊನೆ, ಮೋಕ್ಷ, ಕೃತಾರ್ಥತೆ ಮೊದಲಾದ ಅರ್ಥಗಳು ಅಲ್ಲಮ ಮತ್ತು ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯರ ಸಾಹಚರ್ಯದಿಂದ ಬಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಶೈಲದ ಹತ್ತಿರದ ಕದಳಿಯಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ ಮಾಯವಾದಳು. ನಮಗೆ ಕದಳಿಯಲ್ಲಿ ನಿಜವನ್ನೈದುವ ಪರಿಣಾಮ ಎಂದು ಅಲ್ಲಮ ತನ್ನ ಒಂದು ವಚನದಲ್ಲಿ ನುಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಬಾಳಿಗಿಡ ಮತ್ತು ಬಾಳಿನ ಕೊನೆ ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಸಮಾನ ಧರ್ಮ ಯಾವುದು ? ಬಾಳಿ ಮತ್ತು ಬಾಳು ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಾಸದಂತಿರುವ ಶಬ್ದಗಳು. ಬಾಳಿಗಿಡ ಗೊನೆ ಬಿಡುತ್ತಲೇ ಸತ್ತುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಉಳಿದ ಬಾಳಿ ಮರಿಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಂತತಿ ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತದೆ. ಶರಣರು, ಸಂತರು, ತೀರ್ಥಂಕರರು ಮೊದಲಾದವರು ಚರಮದೇಹಿಗಳು. ಅವರಿಗೆ ಅವರು ಬಾಳುತ್ತಿರುವ ಬಾಳೇ ಕೊನೆಯದು.

'ಬಾಳಿಗೆ ಗೊನೆ ಬಂದಿತ್ತೇ ಕಡೆ, ಚೇಳಿಗೆ ಬಸುರಾಯಿತ್ತೇ ಕಡೆ' ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನದ ಈ ಪಂಕ್ತಿಯೂ ಇದನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಸೆರೆ ಹಿಡಿದರು ತೊಡೆ ಕಡಿದರು
ಯಾ ರಂಭೆಯನಿಲ್ಲಿ ?
ಇದೊ ಹುಗಿದರೂ ಏನ್ ಬಗೆದರೂ
ಚೆಲುಗೊಂಬೆಯನಿಲ್ಲಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:20)

ರಂಭೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಬ್ಬ ಅಪ್ಸರೆಯ ಹೆಸರು. ಬಾಳಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಶಬ್ದ ಕೂಡ ರಂಭೆ. ಹೆಣ್ಣಿನ ನುಣುಪಾದ ತೊಡೆಗಳನ್ನು ಬಾಳಿದ ದಿಂಡಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವುದು ಕವಿಸಮಯ. ಹೆಣ್ಣನು ಸೆರೆಹಿಡಿದು, ತೊಡೆ ಕಡಿದು, ಹುಗಿದು ಒಂದು ಗೊಂಬೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿಸುವುದು ವಾಮಾಚಾರದ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ, ದೈವಿಕ ಅಂಶವನ್ನು ಹಿಡಿದು ತರುವ ಪ್ರಯೋಗ ಇದು.

ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು ಮತ್ತು ಐದನೆಯ ನುಡಿಗಳು ಒಬ್ಬ ಸಂತನ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಬಾಳಿ ಗಿಡ ಗೊನೆಯನ್ನು ಈಯುವ ಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಂಟಿಗಾಲಲ್ಲಿ ನಿಂತುಕೊಂಡು ಬೇನೆ ತಿನ್ನು ತಾಯಿಗಿಡ ತನ್ನ ಸುಳಿ ನಾಭಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಬಕವನ್ನು ಗರ್ಭಿಸಿಕೊಂಡು ನೋವು ಅನುಭವಿಸುವ ರೀತಿ ಇವೆಲ್ಲ ತಾಯಿ ಜೀವದ ನೋವನ್ನು, ನೋಂಪಿಯನ್ನು ಕೂಡಿಯೆ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತವೆ

ಯಾ ಬುದ್ಧನು ಒಳಗಿದ್ದನೋ
ಹೊರಬಿದ್ದನು ಈಗ
ಸಿದ್ಧಾರ್ಥಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸುತಿದೆ

ಸರ್ವಸ್ವದ ತ್ಯಾಗ (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:20)

ಬುದ್ಧ ಹುಟ್ಟಿದ ಕೂಡಲೆ ಅವನ ತಾಯಿ ಸತ್ತುಹೋದಳು. ಮಗನನ್ನು ತ್ಯಾಗ ಮಾಡಿ ಹೊರಟುಹೋದ ಆ ತಾಯಿ ಮಗನಿಗೆ ತ್ಯಾಗ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕಲಿಸಿದಳು ಎಂಬ ಧ್ವನಿ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಅವಳ ಫಲ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿಷ್ಫಲ ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇಲ್ಲ. 'ಬೆಳಗೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿದೆ' ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ವ್ಯಂಗ್ಯೋಕ್ತಿ. ಬಾಳಿಯ ಗಿಡದ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಮರಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಸಂತನ ಹತ್ತಿರ ಶಿಷ್ಯರು ಬರುವಂತೆ

ಎಲೆಗೇ ಎಲೆಗೇ ರಂಭೆ
ಒಲೆಯುವೆ ಎಲೆ ಎಲೆಗೆ
ಶರಣನ ಮರಣವ ಕೊಳುತಿಹೆ
ಅನುರಾಗದ ಬೆಲೆಗೆ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:20)

ಈ ಕವಿತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಮಹತ್ವದ ತಿರುವು. ತಾಯಿಗಿಡದ ಹೆಸರಿನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರಂಭೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ರಂಭೆಯ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ ತಪಸ್ವಿಗಳ ತಪೋಭಂಗ. ಅವಳು ನಿತ್ಯ ಚಂಚಲೆ ಒಲೆಯುವೆ ಎಲೆ ಎಲೆಗೆ ಶರಣನ ಮರಣವ ಕೊಳುತಿಹೆ ಅನುರಾಗದ ಬೆಲೆಗೆ ತನ್ನ ಅನುರಾಗದ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಶರಣರ ಮರಣವನ್ನು ಅವಳು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಬಾಳೆಗಿಡ ತಾಯಿಯಾಗುವಂತೆ ಅಪ್ಸರೆಯೂ ಆಗುವುದು. ಒಂದೇ ರೂಪದ ಹಲವಾರು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಸೂಚಿಸುವುದು ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ. ಬಾಳಿನ ಸ್ಮಾರಕದಂತಿದೆ ಈ ಸಾವಿನ ಅಂದ. ಸಾವು ಬಾಳನ್ನು ಕೆಡಿಸದೆ ಬಾಳಿನ ಸ್ಮಾರಕವಾಗುವುದು ಶರಣನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ.

ಭಾವಗೀತದ ಸಂಕುಚಿತವಾಗ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಎಷ್ಟು ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಬೆಳೆಯನ್ನು ತೆಗೆಯಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಕವಿತೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

೭

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಾವಗೀತೆ ಉಳಿದ ಕವಿಗಳ ಭಾವಗೀತದಂತೆ ಚಿಕ್ಕದು. ತನ್ನ ಚಿಕ್ಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ತರಲು ಹವಣಿಸುವಂಥದು. ಈ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಛಂದೋ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಷಟ್ಪದಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ವೈದಿಕ ಛಂದಸ್ಸಿನ ವರೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಛಂದೋ ರಚನೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರ ಈ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ ಉಯ್ಯಾಲೆ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿರುವ 'ಗೀತಾಂಜಲಿಯನ್ನೋದಿ' ಎಂಬ ಒಂದು ಕವನ. ಬಹುಶಃ ರವೀಂದ್ರರ ಗೀತಾಂಜಲಿಯನ್ನೋದಿದ ಮೇಲೆ ಅದು ತಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬರೆದಿರಬೇಕು.

ಗೀತದೊಳಗಿಹ ಬಲವು ಯಾತರೊಳಗೂ ಇಲ್ಲ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:81)

ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಈ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತು ಮೊದಲಿನ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಹಾಡಿಗೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಆತಂಕಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬರೆದಹಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಯಾವ ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಯೂ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅಂದಮೇಲೆ ಇದನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದೇಕೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಓದಿಕೊಂಡರೆ ಒಂದು ಮಾತು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದಿ ಪ್ರಾಸಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಪಾಲಿಸಿರುವ ಈ ಕವಿತೆ ಷಟ್ಪದಿಯಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅದು ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲ. ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಒಂಬತ್ತು ಸಾಲುಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನ ಎಂಟು ಸಾಲಗಳು ಒಂದೇ ಅಳತೆಯವು. ಕೊನೆಯ ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಸಾಲು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದ ಸಾಲುಗಳಿಗಿಂತ ಒಂದುವರೆ ಪಟ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಉದ್ದವಾಗಿದ್ದು, ಮೊದಲಿನ ಎಂಟು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಸಾರಾಂಶವಾಗಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂಬತ್ತು ಸಾಲುಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಒಂದು ನುಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಂಬತ್ತು ಸಾಲುಗಳ ಒಂದು ನುಡಿಯನ್ನು ಮಾಡಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂಬ ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲಿರಬೇಕು.

ಒಂಬತ್ತು ಸಾಲುಗಳ ಈ ನುಡಿ ಇಂಗ್ಲೀಷದಲ್ಲಿಯ Spenserian stanza ವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸ್ಪೆನ್ಸರ್ ಕವಿ ತನ್ನ ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಈ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಹೆಸರು ಈ ನುಡಿಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಯಿತು.

ಮುಂದೆ ಕೀಟ್ಸ್, ಶೆಲ್ಲಿಯಂಥ ಕವಿಗಳು ಈ ರಚನೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ದೀರ್ಘ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಬಹುಶಃ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೂ ಅಂಥ ಯಾವುದೋ ವಿಚಾರವಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಇದು ಅವರ ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಾವಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ ಕವಿತೆಯಿಂದ ಕವಿತೆಗೆ ಹೊಸದಾಗಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದು ಹೊಸ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುವಂತಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ಅವರ ಮನೀಷೆಯಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುವಂತೆ ಮಿತಿಗಳು ಇವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಾವಗೀತೆ ತನ್ನ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬರುದು.

ಇದು 'ನಭೋವಾಣಿ' ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ 'ಮಹಾನುಭಾವರು' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯೊಂದಿದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯಂದರೆ ಭಾವಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಋತುವರ್ಣನೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಕವಿ ತನ್ನ ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಆಗಾಗ ಋತುಗಳ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಪರಂಪರೆ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತು. ಕತೆಯ ಕಾಲಮಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಈ ವರ್ಣನೆ ಅನುಕೂಲ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. ಹರಿಹರನ ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿಯ ಋತುವರ್ಣನೆ ಪಾರ್ವತಿಯ ತಪೋವರ್ಣನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಬಂದು ಅವಳ ತಪಸ್ಸನ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಜೈಮಿನೀ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯ ಋತುವರ್ಣನೆ ಅಶ್ವಮೇಧದ ಕುದುರೆಯ ಸಂಚಾರದ ಅಂತರಾರ್ಥವನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರೇ ತಮ್ಮ 'ಸಖೀಗೀತ'ದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಒಂದು ಋತುವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಧನಕೇರಿಯ ಸ್ಥಾನಕ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲ ಈ ವರ್ಣನೆಗೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ 'ನಾದಲೀಲೆ' ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ 'ಋತುಗಾನ 'ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ಕವಿತೆಯೂ ಇದೆ. ಕಥನ ಕಾವ್ಯದ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಂದ ಋತುವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಭಾವಗೀತದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಮೊದಲ ಮೂರು ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಸಿಗೆ, ಮಳೆಗಾಲ ಮತ್ತು ಚಳಿಗಾಲಗಳ ವರ್ಣನೆ ಬಂದು ನಾಲ್ಕನೆಯ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಋತುಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯ ಕ್ರಮದ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

> ತಿರುತಿರುಗಿಯು ಹೊಸತಾಗಿರಿ ಎನುತಿದೆ ಋತುಗಾನ
>
> (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1964:26)

ಎನ್ನುವುದೇ ಆ ಋತುಕ್ರಮದ ಸಂದೇಶ. ಈ ಸಂದೇಶದಿಂದ ಮೊದಲಿನ ಮೂರು ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾದ ಋತು ವರ್ಣನೆ ತನ್ನ ಅರ್ಥ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಂತಾಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಆ ಕವಿತೆಯ ವಿವಕ್ಷೆಯೂ ದೊಡ್ಡದಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮೊದಲ ಮೂರು ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಮೂರು ಋತುಗಳ ವರ್ಣನೆ ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ ಹೊಸದಾಗಿದೆ.

> ಹಗಲಿರುಳಿನ ತೆರೆಮರೆ ತೆರೆದಾಟದ ಸರಿತೂಕ
> ದೇವರ ರತ್ನಾಭರಣದ ನಕ್ಷತ್ರ ಲೋಕ
>
> (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1964:26)

ಎಂದು ಬೇಸಿಗೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದಾಗ ಈ ಹೊಸ ವಿವರ ಹಗಲು ಮತ್ತು ಇರುಳುಗಳ ಸರಿಯಾದ ವಿಭಜನೆ ಒಂದು ಸತ್ಯವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವ ತವಕದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಉಳಿದ ವಿವರಗಳ ಬೆಂಬಲ ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ 'ಮಹಾನುಭಾವರು' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಹೊಂಚು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮಹಾನುಭಾವರು ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ ಋತುಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರ ಬದಲಾಗಿ ಲೋಕದ ಸೇವೆಗಾಗಿ ಟೊಂಕಕಟ್ಟಿ ನಿಂತ ಸಾಧು ಸಂತರನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮಹಾನುಭಾವ ಎಂದರೆ ಮಹಾಸತ್ವ ಅನ್ನುವುದು ಕೋಶದಲ್ಲಿಯ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಮಹಾನುಭಾವ ಪಂಥದ ಸಂತರು ಅನುಭಾವದ ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದವರು.

ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಲೋಕಬಾಹಿರರಾದಾವರು. ಲೋಕಸಂಗ್ರಹ ಮಾಡುವವರೇ ಲೋಕಬಾಹಿರರಾಗಬೇಕಾಗುವುದು ಒಂದು ವಿಡಂಬನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲ ಮೂರು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಚಿತ್ರ ಮೂಡಿದೆ.

ಈ ಮಹಾನುಭಾವರೂ| ಮೂವರು| ಈವರೂ
ಹಿಮ್ಮಡಿ ಜಡಿಯವರೂ| ಮೂಗಡಿಯವರೂ
ಮೂವರು| ಕಾವರೂ|

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1970:1)

ಮಹಾನುಭಾವರು ಮೂವರು. ಅವರ ತಲೆಗೂದಲ ಜಡೆಗಳು ಹಿಮ್ಮಡದ ತನಕ ಇಳಿಬದ್ದಿವೆ. ಅವರು ಮೂರು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಬಂದವರು. ಮೂವರು ಕಾವರು. ಲೋಕ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ನಿಯಮಿಸಿಕೊಂಡವರು.

ಮುಂದಿನ ಮೂರು ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯದಾಗಿದೆ. ಈ ಹೊಸ ಚಿತ್ರ ಮೊದಲಿನ ಮೂರು ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರದೊಡನೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಉಪಮಾನೋಪಮೇಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಿಸಿಯವರು| ಹಸಿಯವರೂ| ಚಳೀ ಚಳೀ|
ಚಳಿ ಚಳಿ| ನಡುಗುವರೂ
ಮರಾಗಿಡಾ|
ಉಡುಗುವರು| ಚಿಗುರುವರು| ನಿಗುರುವರು
ಹನ್ನೆರಡೂಕಾಲಾ| ಸುತ್ತವರು| ಬಿತ್ತವರು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1970:1)

ಈ ಮೂವರು ಮಹಾನುಭಾವರು ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ, ನಡೆವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವರ ಕಾಯಕದಲ್ಲಿ ಬೇಸಿಗೆ ಮಳೆ, ಚಳಿಗಾಲ ಮತ್ತು ಶರತ್ಕಾಲಗಳ ವ್ಯಾಪಾರವೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮಹಾನುಭಾವರ ಕಾರ್ಯವೆಲ್ಲ ಮರಗಿಡಗಳನ್ನು ಉಡುಗಿ, ಚಿಗುರಿಸಿ ಹನ್ನೆರಡು ಕಾಲವೂ ಸುತ್ತತ್ತ ಬಿತ್ತುತ್ತ ನಡೆದಿರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಲೋಕ ಸಂಗ್ರಹ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಬಾಳನ್ನು ಸದಾ ಹಸನಾಗಿಟ್ಟು ಅದು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ಈ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಜನ್ಮದಂತೆ ಮರಣವೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಶಿಶಿರ ಹೇಮಂತಗಳಲ್ಲಿ ಗಿಡದ ಎಲೆ ಉದುರಿಬಿದ್ದಾಗ ಅದನ್ನು ಉಡುಗಲು ವಸಂತದ ಗಾಳಿ ಬೀಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೂವರ ಕಾರ್ಯವೈಖರಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಕವಿತೆ ಹೇಳುವಂತೆ,

ಹತ್ತಿರಿದ್ದೂ| ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು| ತಬ್ಬರೂ
ಅತ್ತತ್ತ ದಬ್ಬರೂ|
ಇಬ್ಬರೂ| ಇಬ್ಬರೂ| ಅವರಿಗೆ ಇವರೂ| ಗೊಬ್ಬರು
ಬೆಳಗೊಡದಂತೆ| ಹಬ್ಬರೂ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1970:71)

ಋತುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಡಿರುವ ಮಾತುಗಳಿವು. ಹತ್ತಿರಿದ್ದು ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ತಬ್ಬುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆ ದೂರ ದಬ್ಬುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅನಾಸಕ್ತ ಸ್ನೇಹಭಾವ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಗೊಬ್ಬರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ಬೆಳೆಯಗೊಡದಂತೆ ತಾವು ಸ್ವತಃ ಹಬ್ಬುವುದಿಲ್ಲ. ಋತುಗಳ ಈ ಸ್ನೇಹ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇಂದಿನ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ನೈಜಸೂತ್ರವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿರಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಕೂಡ ತನ್ನಂತೆಯೇ ಬೆಳೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವ ತುಡಿತ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೂ ಅದು ಉಪದೇಶದ

ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಸಮರಸವೇ ಜೀವನ' ಎಂಬ ಅವರದೇ ಹೇಳಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಮಯವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಈ ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲ ಭಾಗದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ

ಮಾರ್ಗವ ಹಿಡಿದರೂ ದೇಸಿಯ ನುಡಿದರೂ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1970:1)

ಋತುಗಳ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ವಾರ್ಷಿಕ ಗತಿ ಅದು ಎಂದೂ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ದೇಸಿಯೆಂದರೆ ದೇಶ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಬದಲಾವಣೆ. ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಧಾರವಾಡದ ವಸಂತ ಹಿಮಾಲಯದ ವಸಂತವಾಗಲಾರದು. ಬೇಸಗೆಯ ಬಿಸಿಲಿನ ಪ್ರಖರತೆ, ಮಳೆಯ ಬಿರುಸು, ಚಳಿಗಾಲದ ಚಳಿ ಇವು ದೇಶ ಬದಲಾದರೆ ತಾವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಮಾರ್ಗ ದೇಸಿಯ ಒಡಂಬಡಿಕೆ ಎಂದರೆ ಇದು. ಆದರೆ ಋತುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆ ಸರಿಯಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದಾದರೂ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿ ಎಂಬ ಪದಪ್ರಯೋಗದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತೇನನ್ನೋ ಹುಡುಕಲು ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿ ಈ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ. ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ ಒಂದು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕಾವ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಗೆ, ಚಲುವಿಗೆ ಬರಿಯ ನಿಯಮ, ನಿಷ್ಠೆಯೊಂದೇ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ವಹಿಸಿ ತನ್ನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಈ ಪದ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಕವಿತೆಯ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಋತುಗಳ ದೇವತ್ವದ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವಿಗೂ ಅದರದೇ ಆದ ದಿವ್ಯತೆಯಿದೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ವೇದ ಕಾಲದಷ್ಟು ಹಳೆಯದು. ಋತುಗಳೇ ದೇವರೆಂದು ನಂಬುವ ಮಾತಲ್ಲ ಇದು. ಋತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದಿವ್ಯತೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಬಹುದು ಎಂಬ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಯಾರಿವರು ಮೂವರು ?
ನಮಗೆ ಈವರು| ನಮ್ಮ ಕಾವರು| ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಣ ದೇವರು|

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1970:1)

ಋತುಗಳಿಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿಗೆ ಜೀವವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತು ನಿಜವೇ. ನಮಗೆ ದಾತರು, ರಕ್ಷಕರು, ನಮ್ಮ ಜೀವವೇ ಅವರು ಎಂದಾಗ ಅವರ ದಿವ್ಯತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅತ್ರಿಭಾವರು| ದ್ಯದೀಪ್ಯ ದೇವರೂ|

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1970:1)

ಅವರು ಮೂವರಾಗಿದ್ದರೂ ಅವರಲ್ಲಿ ತ್ರಿಭಾವಗಳಿಲ್ಲ. ಅದ್ದರಿಂದ, ಅವರು ಅತ್ರಿಭಾವರು. ಅತ್ರಿಭಾವವೆಂದರೆ ಮೈತ್ರಿ, 'ಅತ್ರಿ ಸರ್ವತ್ರ ಮೈತ್ರಿ' ಎಂಬ ಗಾದೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ಒಂದು ಮಾಡಿ, ಅವನಿಗೆ ತಂದೆಯಾದವರು ಅತ್ರಿಮುನಿ ಎಂಬ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಬೆಂಬಲಕ್ಕಿದೆ. ದ್ಯದೀಪ್ಯ ದೇವರು ಎಂಬ ಮಾತು ದಿವ್ಯತೆಗೆ ಸಹಜ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಬೆಳಕಿಗೂ ದೇವತ್ವಕ್ಕೂ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ಸೇವಕರೂ| ಸೇವ್ಯರೂ
ಸಂಭಾವ್ಯರೂ| ಒಬ್ಬರೇ ಮೂವರೂ
ಐವರೂ| ಏಳ್ವರೂ| ನಮ್ಮನ್ನಾಳ್ವರೂ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1970:1)

ಒಬ್ಬರಿದ್ದವರು ಮೂವರಾಗುವುದು ಒಬ್ಬನೇ ದೇವ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳಾಗುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮೂವರಿಂದ ಸಂಖ್ಯೆ ಐದಾಗುತ್ತದೆ, ಏಳಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಬೆಸ ಸಂಖ್ಯೆಗಳು ದೈವಿಕತೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ವಿಕಾಸವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವುದು. ಮೂರು, ಐದು, ಏಳು ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರಮವಿದೆ. ರುದ್ರಸೂಕ್ತದಲ್ಲಿ ದೈವಿಕತೆ ಒಮ್ಮೆ ಸರಿ ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದರೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಬೆಸ ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಋತುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಇಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗುತ್ತದೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಪ್ರೊ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತ ಅವರು ಶತಪಥ ಬ್ರಾಹ್ಮಣದಲ್ಲಿಯ ಕತೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಶತಪಥ ಬ್ರಾಹ್ಮಣದಲ್ಲಿ ಋತುಗಳು ತಮಗೂ ಹವಿರ್ಭಾಗ ದೊರೆಯಬೇಕೆಂದು ಇಂದ್ರನ ಹತ್ತಿರ ದೂರು ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಇಂದ್ರ ನೀವು ಒಟ್ಟು ಎಷ್ಟು ಋತುಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಋತುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಒಟ್ಟು ಆರು ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ನಾವು ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಹನ್ನೆರಡು ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೆರಡನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಋತುವಿಗೆ ಹಂಚಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಇದು ಕೂಡ ಒಂದು ಯಾಂತ್ರಿಕ ವಿಭಜನೆಯಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ

ಒಡಲ| ಒಡೆಯರು
ಈ ಮಹಾನುಭಾವರು|

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1970:2)

ಎಂಬ ಮಾತಿದೆ. ಒಡಲನ್ನು ಅಥವಾ ಭೌತಿಕತೆಯನ್ನು ಅವರು ಒಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಭೌತಿಕತೆಗೂ ದಿವ್ಯತೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ವಿರೋಧದ್ದಲ್ಲ ಎಂದಿಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ವಾಕ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ವಾಕ್ಯ ನಿಷೇದಾರ್ಥದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಅನ್ವಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಆಗ ಈ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥ ಋತುಗಳ ಒಡಲಿನ ಒಡೆಯರು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ಅರ್ಥಗಳೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿವೆ.

ಭಾವಗೀತಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿರುವ ಛಂದೋಗತಿ, ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ ಗ್ರಾಂಥಿಕವೂ ಅಲ್ಲ, ಆಡುನುಡಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ಆದರೆ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆಯ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಆಡು ನುಡಿ. 'ಹಿಮ್ಮಡಿ ಜಡಿಯವರು' ಎಂದರೆ ಹಿಮ್ಮಡದವರೆಗೆ ಜಡೆಯುಳ್ಳವರು. ಅಂದರೆ ಪುರಾತನರು ಎಂದು ಅರ್ಥದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಬಿಸಿಯವರು ಹಸಿಯವರು ಚಳಿ ಚಳಿ ನಡುಗುವರು ಎಂಬ ಪದಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬೇಸಗೆ, ಮಳೆಗಾಲ ಮತ್ತು ಚಳಿಗಾಲ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಹೊರಡುವಂತೆ ರಚನೆಯಿದೆ. ಈ ಕವಿಯ ಛಂದೋಗತಿ ವೈದಿಕ ಛಂದೋರಚನೆಯದು. ಈ ಛಂದೋಗತಿಯಿಂದ ಕವಿತೆಗೆ ಸೂಕ್ತಗಳ ಸ್ವರೂಪ ತಾನಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಡೀ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳ ಅಭಾವ ಕೊರತೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಆ

ಮಾರ್ಗವ ಹಿಡಿದರೂ| ದೇಸಿಯಾ ನುಡಿದರೂ|

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1970:1)

ಮಹಾನುಭಾವರು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಋತುವರ್ಣನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದ ಮಾತುಗಳಿವು. ಋತುಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟರೂ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅರ್ಥ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಜಾನಪದ ಭಾಷೆಯ ಸೊಗಡಿನ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬರೆದು ಬರೆದು ಈಗ ಆ ಮಾತೇ ಒಂದು ಕ್ಲೀಷೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಭಾಷೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡರೆ ? 'ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯಾಂವಾ 'ದಂಥ ಕವಿತೆ ಕೇವಲ ಭಾಷೆಯ

ಮಟ್ಟಿಗೆ ಜಾನಪದವೇ ? ಈ ಕವಿತೆಯ ನಾಯಕಿ ಸಮಾಜದಿಂದ ಬಹಿಷ್ಕೃತಳಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರಣಯಭಂಗದ ಉನ್ಮಾದದಿಂದ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡದ ಸೂಳೆ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯವಸ್ತು ಕೂಡ ಜಾನಪದವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯಾಂವಾ ಕವಿತೆಯ ಸೂಳೆ ಕೂಡ ದಲಿತಳಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವುದು ಇಂಥ ಸೂಳೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಯ ಕನಸುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಭಾವನಾ ವಿಲಾಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ. ಈ ಸಂಗತಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು, ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಥವಾ ಪಿತೃಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಮಾಜದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸಹಸಾ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊದಲಗಿತ್ತಿ ಮತ್ತು 'ಚಿಗರಿಯಂಗಳ ಚಲುವಿಯಂಥ' ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾಯಿಗೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. 'ಕರುಳಿನ ವಚನಗಳು'ದಲ್ಲಿಯ ವಚನಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೂ ಉಳಿದ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಕಡೆಗೆ ತಾಯಿಯ ಪ್ರತಿಮೆ ಬಂದೇಬರುತ್ತದೆ. ಈ ತಾಯಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸ್ವಂತ ತಾಯಿಯಾಗಿರಬಹುದು, ಭೂಮಿತಾಯಿಯಾಗಿರಬಹುದು, ವಿದ್ಯೆಯಾಗಬಹುದು, ಲಲಿತಾ, ಗಾಯತ್ರಿ ಹೀಗೆ ಏನೇನೋ ಆಗಿರಬಹುದು. ಈ ತಾಯಂದಿರಲ್ಲಿ ಯಾವ ವರ್ಗಭೇದವೂ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ತಾಯಿ ಮಾಹೂರಗಡದಾಕಿ(ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳು) 'ಯಾವೂರಾಕೆ' 'ನೀಮಾಯಕಾರತಿ, 'ದೇಮವ್ವನ ಮೆರವಣಿಗೆ'(ನಾಕುತಂತಿ) ಮೊದಲಾದ ತಾಯಂದಿರು ಗಂಗೆ, ಲಲಿತಾ, ಗಾಯತ್ರಿಯರೊಡನೆ ಸರಿಗದ್ದುಗೆಯಲ್ಲಿರುವವರು. ಅಂಥ ಒಂದು ಕವಿತೆ 'ಹೃದಯ ಸಮುದ್ರ' ಅರಳು-ಮರಳು ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯ 'ಓ ತಾಯಿ ಮಾಯಿ'ಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಕವಿತೆಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬರೆದ ಭಾವ ಸಂದರ್ಭ ಹೀಗಿದೆ. "ಕನಸಿನ ಸಂಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ಥಾಯಿಯೇ ಚ್ಯುತಿಗೊಳ್ಳುವುದೋ ಎಂಬ ಭಯ ವಿಹ್ವಲ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಲಾವಣ್ಯ ಲಹರಿ" (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1969: 490)ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.ಈ ಭಾವ ಸಂದರ್ಭ ಒಂದಿಷ್ಟು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕನಸು ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ ಜೀವಕ್ಕೆ ಹುಟ್ಟುವ ಅನೇಕ ಆಸೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಇಂಥ ಕನಸುಗಳ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಜೀವದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವನ್ನು ಜೀವ ಮತ್ತು ದಿವ್ಯತೆಯ ಸಂಬಂಧ ದಾರಿ ತಪ್ಪಿಸಬಹುದು ಎಂಬ ಉದ್ವಿಗ್ನ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ದಿವ್ಯತೆ ಇಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಜೀವ ಮತ್ತು ಪರಮಾತ್ಮ ಇವರ ಸಂಬಂಧ ಪತಿ-ಪತ್ನಿಯರ ಸಂಬಂಧವಾಗಬಹುದು. ತಂದೆ ಮತ್ತು ಮಗನ ಸಂಬಂಧವಾಗಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೇ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯಂತೆ ತಾಯಿ ಮಗನ ಸಂಬಂಧವಾಗಬಹುದು.

ಓ ತಾಯಿ ಮಾಯಿ ಶಿವಜಾಯೀ ಕಾಯಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1969:141)

ಎಂಬ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿದೆ. 'ಶಿವಜಾಯಿ' ಎಂದರೆ ಪಾರ್ವತಿ, ಜಗದಂಬೆ. ಅವಳು ಪ್ರಕೃತಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪರಮಾತ್ಮನ ಮಾಯೆಯೂ ಹೌದು.

ಯಾ ಹಾದಿಲಿಂದ ನಾ ಹೋದರೇನು ಆಗ್ತೇನ ಅಲ್ಲೆನಾಯಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1969:141)

ಜೀವ ತನ್ನ ಪರಿಭ್ರಮಣದ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ಕೀಳರಿಮೆಯ ಭಾವವೂ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಪ್ರತಿರೋಮ ಕೂಪದಾಗ ಕಾಮ ತುಂಬಿ ತುಳಕ್ಯಾಡದ ಇಲ್ಲಿ
ನೀ ಜಪ್ಪಿಸಿರಲು ನಿನ ತಪ್ಪಿಸ್ಯಾರೆ ನಾ ಹೋಗಬಲ್ಲೆನೆಲ್ಲಿ?

(ಅಂಬಿಕಾತಯದತ್ತ; 1969:141)

ನೂರು ರೀತಿಯ ಕಾಮುಗಳು ಜೀವವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಡೆಗೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಆತ್ಮಾನುಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ಅಲೌಕಿಕದ ಆರಾಧನೆಗೆ ಈ ಲೋಕದ ಕಾಮ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತದೆಂಬುದು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಧರ್ಮದಲ್ಲಿಯ ವಿಶ್ವಾಸವಾಗಿದೆ. ಲೋಕದ ಕಡೆಗೆ ಇರುವ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಅಲೌಕಿಕವಾದ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳಿಸಬೇಕಾದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಜಿತೇಂದ್ರಿಯನಾಗಬೇಕು. ಲೋಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾಮ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದೇ ಜೀವದ ಕಾಲು ತೊಡಕಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಲೋಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪರಮಾತ್ಮನೇ ಕಾಮವನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಸಿದ್ದಾನೆಂದ ಮೇಲೆ ಕಾಮ ಬಂಧನ ಹೇಗಾಗಬಹುದು? ಕೆಲವು ಅನುಭಾವಿಗಳು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳದೆ ಇಲ್ಲ. ಕನಕದಾಸರ ತನು ನಿನ್ನದು ಜೀವನ ನಿನ್ನದು ಎಂಬ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ನವ ಮೋಹನಾಂಗಿಯರ ಕುಡಿನೋಟ ನಿನ್ನದಯ್ಯಾ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಕವಿತೆಯತಿಳಿ ಕನಕದಾಸರ ವಿಚಾರ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಜೀವ ತನ್ನ ವಿಹ್ವಲತೆಯಲ್ಲಿ ತಾಯಿಗೆ ಮೊರೆಯಿಡುತ್ತದೆ. ಕಾಮದ ಹಲವಾರು ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ತಾಯರೂಪ ಮುಸುಕಾಗಿ ಹೋದಾಗ ಜೀವಕ್ಕೆ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ವಿಹ್ವಲತೆಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದಾಗಿದೆ. ಜೀವದ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಗೆ ತಾಯ ಉತ್ತರ ಭರವಸೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ದಿವ್ಯತೆಯ ತಾಯಕರುಳು ಜೀವದ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲದು.

> ಹಾಂಗಲ್ಲೋ ಮಗನ ನೀ ಭೋಗ ಬೇಡಿದಲ್ಲಲು ಬಾಗಿಲಾಗಿ
> ತೆರಿತಾವ ಹಾದಿ, ಅದಕಂತ ಕಾದಿ, ನಿನ ಮನಸೆ ಕನಸು ಆಗಿ
>
> (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1969:141)

ಮನಸ್ಸಿಗೇ ಕನಸು ಕಾಣುವ ಚಟ ಬಿದ್ದಾಗ, ಮನಸ್ಸು ಭೋಗಗಳನ್ನು ಬಯಸಿದಾಗ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೊ ಹಾದಿಗಳು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಜೀವ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಮೋಕ್ಷದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಮಗುವಿನಂತೆ ತಡೆದು ನಿಂತಿದೆ. ಹಾಗೆ ತಡೆದು ನಿಂತ ಮಗನಿಗೆ ಲೋಕದ ಆಸೆಗಳು ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲ ಮುಗಿಯುವತನಕ ತಾನು ಕಾದಿರುತ್ತೇನೆಂದು ತಾಯಿ ಆಶ್ವಾಸನೆ ನೀಡುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರಪಂಚದ ಭೋಗಗಳೆಲ್ಲ ತೀರಬೇಕು. ಅವುಗಳನ್ನು ಭೋಗಿಸಿಯೇ ತೀರಬೇಕು. ಮಗ ತಾಯಿಯ ಮಾಯೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸುವಂತಿಲ್ಲ.

> ನಿನ ಕಾಲ ನೂತು ಬರುವಾಗ ಬಾರೋ ನನಗೊಂದೆ ಹಾದ್ಯೊ ಮಗನ
> ನನ ಬಣ್ಣ ನಿನ್ನ ಕಣ್ಣ ಮ್ಯಾಲೆ ಎರಚಿ ಕಟ್ಟಿಬಿಟ್ಟೇನೋ ಎಲ್ಲ ಹಾದಿ
> ನಿನ ಕಿವಿಗೆ ನನ್ನ ಸವಿದನೀ ಕಟ್ಟಿಗೆಟ್ಟೇನೋ ಎಲ್ಲೆ ಹೋದಿ
> ಆ ಗಾಳಿ ಜತೆಗೆ ನೀ ಗೂಳಿ ಹಂಗ ಅಡ್ಡ್ಯಾಡಿ ಹೇಳು ಏನು?
> ಮುಸುಗುಡತ ಹೊರಟ ಬಯಲಾಗ ನನ್ನ ಮುಗದಾಣ ಭಾಸ ಬೀಳು
>
> (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1969:14)

ಮಗನಿಗೆ ನೂರು ಹಾದಿಗಳಿದ್ದರೆ ತಾಯಿಗೆ ಒಂದೇ ದಾರಿ. ಅದು ಮಗನಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವುದು. ಆದರೆ ಅವಳು ಅವನ ಕಣ್ಣಮೇಲೆ ತನ್ನ ಬಣ್ಣ ಎರಚಿ ಎಲ್ಲ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ. ಮಗ ಗೂಳಿಯಂತೆ ಮುಸುಗುಡುತ್ತ ಹೊರಟರೂ ಅವಳ ಮುಗದಾಣ(ಮೂಗುದಾರ)ಬೀಸಾಗಿದೆ. ಪರಮಾತ್ಮನಿಗೆ ಅಧೀನವಾದ ಜೀವಕ್ಕೆ ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಸೇರುವುದೊಂದೇ ಗುರಿ. 'ನಾನ್ಯ ಪಂಥಾ ವಿದ್ಯತೆ ಅಯನಾಯ' ಅಲ್ಲದೆ ಜೀವ ಮತ್ತು ದಿವ್ಯತೆಯ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲಿ ತಾಯಿ ಮಗನ ಸಂಬಂಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಇಲ್ಲ. ತಂದೆಯಾಗಿದ್ದರೆ ಮಗ ದಂಗೆ ಏಳಬಹುದು. ಆದರೆ ತಾಯ ಸ್ನೇಹ ರೇಶಿಮೆಯ ಗಂಟಿನಂತೆ ಎಳೆದಷ್ಟು ಬಿಗಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮಗನಿಗೂ ತಾಯ ಹಂಬಲ ಬಿಡಲಾರದ ಹಂಬಲವಾಗಿದೆ. ಅವಳ ಕೈ ತುತ್ತು ಉಣ್ಣಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

> ಮೈನಡಗಿ ತೊಳೆದು ಒಳಗಡಗಿ ಮಾಡ, ಬಾ ಅಡಗಿ ಕೂತಿ ಯಾಕ?
>
> (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1969:141)

ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆವನಿಗೆ ಈಗ ಹುಟ್ಟಿರುವ ಹಸಿವು ಲೋಕದ ಕಾಮವಲ್ಲ. ತಾಯನ್ನು ಕಾಣಬೇಕೆನ್ನುವ ಹಂಬಲ

ಆದಾಗಿದೆ. ತಾಯಿಗೆ ತನ್ನ ಹಂಬಲವನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವಳು ಅಡಗಿ ಕೂಡಬಾರದು. ಕೊನೆಯ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ತಾಯಿ ಮಕ್ಕಳ ಆಪ್ತತ್ವದ ರಹಸ್ಯ ಪ್ರಪಂಚವಿದೆ. ಅವನಿಗೆ ಹಸಿವಾಗಿದೆ, ಅವಳು ಉಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅವನು ಓಡಿ ಹೋದರೂ ಅವಳ ಸುತ್ತಲೇ ಓಡಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವಳು ನಗುತ್ತ ಬಾಯಿಗೆ ಕೈ ಮರೆ ಮಾಡಿ ಕಣ್ಣು ಕೆಂಪು ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದು ತಾಯಿ ಮಕ್ಕಳಿಗೇ ವೇದ್ಯವಾಗುವ ಒಂದು ಪ್ರಪಂತಚವಾಗಿದೆ. ಮೋಕ್ಷದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನಡೆದಿರುವ ಈ ಆಟ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಕವಿತೆಯ ನಡುವೆ ಒಂದು ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಪ್ರತಿಮೆಯಿದೆ. ಜೀವ ಕೂಡ ದಿವ್ಯತೆಯ ಒಂದು ಅಂಶ. ಆದರೆ ಅವಿದ್ಯೆಯ ಆವರಣದಿಂದ ಅದು ತನ್ನ ದಿವ್ಯತೆಯನ್ನು ಮರೆತಿದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಅಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಪ್ರತಿಮೆ ಮಾತ್ರ ಒಂದಿಷ್ಟು ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ.

> ನಾಡಾಡಿ ಹಕ್ಕಿ ನೀನಲ್ಲೊ ಮಗನ ಹೊಕ್ಕಾಕ ಬೆಳ್ಳಕ್ಕಾಗ?
> ನಿನ ತಾಯಿ ಕಣ್ ಹನೀಮುತ್ತ ಸುರಸತಾಳ ಮಾನಸ ಕೊಳ್ಳದಾಗ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1969:142)

ಜೀವ ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮರೆತು ಹಂಸವಿದ್ದದ್ದು ನಾಡಾಡಿ ಹಕ್ಕಿಯಾಗಿ ಬೆಳ್ಳಕ್ಕಿಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಹೋಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತಾಯಿಗೆ ದು:ಖ. ಅವಳು ದು:ಖದಿಂದ ಮಾನಸ ಸರೋವರದಲ್ಲಿ ಮುತ್ತಿನಂಥ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಚಿತ್ರ ಬೇರೆ ಏನನ್ನೋ ಹೇಳಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ.

ಜೀವ ಮತ್ತು ದಿವ್ಯತೆಯ ಸಂಬಂಧ ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದು. ಅದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಅಥವಾ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುವ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ಅದರ ಅರಿವು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಅರಿವಿಗೆ ಅದು ನಿಲುಕಬೇಕಾದರೆ ಅದನ್ನು ತರ್ಕದ ತಿಳಿವಿಗೆ ಸಿಗುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು, ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಅದನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದ್ದು ಎರಡನೆಯ ಹಾದಿ. 'ಓತಾಯಿಮಾಯಿ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಜೀವ ಮತ್ತು ದಿವ್ಯತೆಯ ಸಂಬಂಧ ತಾಯಿ ಮಗನ ರೂಪಕದ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ತಾಯಿ ಮಗನ ನಡುವಿನ ಸಂವಾದ ಹೃದಯವೇದಕವಾಗಿದೆ. ಆ ಸಂವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವಾಗ ಕವಿಯ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಕೆಲವು ಅಬೋಧಪೂರ್ವವಾದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಬಂದುಬಿಡಬಹುದು. ನಿನ ತಾಯಿ ಕಣ್ ಹನಿ ಮುತ್ತ ಸುರಸತಾಳೋ ಮಾನಸಕೊಳ್ಳದಾಗ ಎಂಬ ಪ್ರತಿಮೆ ಅಂಥದಾಗಿದೆ. ಗೂಳಿಯಂತೆ ಮಗ ಮುಸುಗುಡುತ್ತ ಹೋದರೆ ಅವನನ್ನು ತನ್ನ ಬೀಸಾದ ಮೂಗುದಾರದಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ತಾಯಿ ಈ ಸಂದಂರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಗನನ್ನು ನೆನೆದು ಕಂಬನಿಯ ಮುತ್ತುಗಳನ್ನು ಸುರಿಸುವ ಹಂಸವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಹಂಸ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಪರಮಾತ್ಮನ ಸಂಕೇತ. ಆದರೆ ಮಗ ಹಂಸನಾಗಿದ್ದರೂ ಬೆಳ್ಳಕ್ಕಿಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಹೊಕ್ಕು ತನ್ನ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮರೆತರೆ, ಪರಮಾತ್ಮನೊಡನೆ ಅವನ ಸಂಬಂಧ ಕಳಚಿಹೋದರೆ ಗತಿ ಏನು ಎಂಬ ಆತಂಕ ಇಲ್ಲಿಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಆತಂಕದ ವ್ಯಾಪಕಾರ್ಥ ಒಂದಿಷ್ಟು ಅನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದೆ. ಹಳೆಯ ಅನುಭಾವ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಪ್ರತೀಕ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಈಗಿನಂತೆ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಅಮೂರ್ತ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಭಾವಗೀತದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹದಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುವಾಗ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಯಾವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದಾಯಿತು. 'ಓ ತಾಯಿ ಮಾಯಿ' ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತು ಅಮೂರ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ ಪರಂಪರೆಯ ಹೊರಗಿನದಲ್ಲ. ಪರಂಪರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಷ್ಟೇನೂ ಕಷ್ಟವಲ್ಲ, ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳ ವಸ್ತು ದುರ್ಲಭವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಅಪರೂಪವಾಗಿವೆ. ಅಂಥ ವಸ್ತುವನ್ನು ಓದುಗನ ಅನುಭವದ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಾದರೂ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅವನು ಭೂತವಾದದ್ದನ್ನು ಅನುಭವದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದಿಯಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ತಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಒಂದು ಕವಿತೆ 'ಸ್ವರೂಪದೀಪ ''ಮುಗಿಲ ಮಲ್ಲಿಗೆ 'ಸಂಗ್ರಹದೊಳಗಿನದು.

ಸ್ವರೂಪದೀಪದ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಭಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ ನಾವು ಎಂಬ ನೆರಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿ ತಿರುಳೊಂದು ಬಾಳಿನ ಆಳದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಮುಟ್ಟಹೊದದ್ದು ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಹತ್ತಿತೆಂದರೆ ಇಂಥ ಚಮತ್ಕಾರದ ಸ್ನೇಹದ ಒಗಟನ್ನು ಬಿಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1961:81). ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ಜಾಗೃತ ನೆರಳಿನಂತಿದ್ದರೆ ಈ ನೆರಳಿನ ತಿರುಳು ಬಾಳಿನ ಆಳದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಆಡಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಜೀವದ ಸ್ವರೂಪ ಜೀವಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕಾದರೆ ಬಹಿರ್ಮುಖವಾದ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ಅಂತರ್ಮುಖವಾಗಬೇಕು. ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಮುಟ್ಟಹೋದದ್ದು ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಎಂದರೆ ಇದೇ ಅರ್ಥ. ನಾವು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದೆಲ್ಲ ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಕೂಡ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಂತೆ ಬುದ್ಧಿಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬೆಳಕಿನ ಅಭ್ಯಾಸ ಎಷ್ಟು ರೂಢವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅಭಾವದ ಸ್ಥಿತಿ ಬರುತ್ತದೆ. ನಾವಿನ್ನೂ ಕತ್ತಲೆಯನ್ನು ಮಾತಾಡಿಸಿ ನೋಡಿಲ್ಲ. 'ಸ್ವರೂಪದೀಪ' ಅಂಥ ಒಂದು ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತದೆ.

> ಬೆಳಕೀಗೆ ಕತ್ತಲೆ ಕೊಟ್ಟಾಗ ಮುದ್ದು
> ಮೂಡ್ಯಾನೋ ಚಂದಿರಾ
> ಹಗಲು ಹೋಯಿತು ಜಾರಿ ಬಟ್ಟಾಬಯಲೆಲ್ಲಾ
> ಚುಕ್ಕಿಯ ಮಂದಿರಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1961:18)

ಹಗಲು ಜಾರಿ ಇರುಳು ಕಾಲಿಡುವುದರ ವರ್ಣನೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಬೆಳಕು ಕತ್ತಲೆಗಳ ಮುದ್ದಾಟ ಈ ವರ್ಣನೆಯ ವಿವರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕತ್ತಲೆಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಜೀವನದ ವರ್ಣನೆಯೂ ಇದಾಗಿದೆ. ಚಂದ್ರ ಮೂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಚಂದ್ರನ ಬೆಳಕೆಂದರೆ ಒಳಗಿದ್ದರೆ ಕತ್ತಲೆ, ಹೊರಗೆ ಬಂದರೆ ಬೆಳಕು. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಸತ್ಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು.

> ಹೆಗಲಿಗೆ ಕೈ ಹಾಕಿ, ಬಂದಿತ್ತೊ ಗಾಳಿ
> 'ನಡೆ ನ್ನ ಸಂಗಾಭಾ'
> ಅಂದಾಗ ನಾನಂದೆ, 'ಯಾಕೀಗ ಸಲಗಿ' ?
> ಬಲು ದಿನಕ ಈ ಬ್ಯಾಟಾ
> ಯಾ ದೂರ ಬಂಡಿಯ ಗಿಲಿಗಿಲಿಗಂಟಿ
> ಕಿಲಿ ಕಿಲಿ ಚಿಮ್ಮಂಡೀ
> ಕರೆದಾವೋ ಕಾಣೆ, ಕೊರಳಿನ ಆಣೆ
> ಆವೊತ್ತು ಚಳಿ, ತಂಡೀ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1961:18)

ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಂತೆ ಇರುಳು ತನ್ನ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ. ತಂಪಾದ ಗಾಳಿ ನಾಯಕನ ಹೆಗಲಿಗೆ ಕೈ ಹಾಕಿ ತನ್ನ ಸಂಗಡ ನಡೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾಯಕ ಸುಲಭವಾಗಿ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ ಈ ಸಲಿಗೆ ಯಾಕೆ?ಬಹಳ ದಿನಗಳ ಮೇಲೆ ಈ ಬೇಟವೇಕೆ ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ.

ತಂಪಾದ ಗಾಳಿ ಹೆಗಲಿಗೆ ಕೈಹಾಕುವುದು ಉಪಮಾನವಲ್ಲ. ಗಾಳಿಯ ತಂಪಾದ ಸ್ಪರ್ಶದಲ್ಲಿ ಅತೀಂದ್ರಿಯವಾದದ್ದೇನೋ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅದು ಸೇರಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಗಾಳಿಯ ಸ್ಪರ್ಶ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಏನೋ ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವಂತಿದೆ. ದೂರದಲ್ಲಿ ಚಿಮ್ಮಂಡಿಗಳು ಕಿಲಿ ಕಿಲಿ ಸಪ್ಪಳ ಮಾಡಿದರೆ ದೂರ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಬಂಡಿಯ ಗಂಟೆಗಳ ಸಪ್ಪಳದಂತೆ ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಅನುಭವ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಹೆದರಿಕೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ

ಮೈದೋರುವ ಅನುಭವ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದಿದ್ದರೂ ಕಂಡಂತಾಗುವ ಅನುಭವ.

ಚಕಮುಕಿ ಹಾರಿ, ಕಂಡಿತೋ ಮಾರಿ
ಎಂದಿನದೀ ನೋಟಾ
ಮೈಯೊಳಗ ಮೈಯು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೈಯು
ಕರುಳಾಟಾ, ಬೆರಳಾಟಾ
ಅಂಗುಲಿಯ ಉಂಗುರ ಕಳಚಿತ್ತು ಜಾರಿ
ಬಳ್ಳಿಗೋ ಹೂ ಭಾರಾ
ಗುರುತಿದ್ದರಿರಲಿ, ಕುರುಹ್ಯಾಕ ಬ್ಯಾರೆ?
ಒಲವಲ್ಲಾ ವ್ಯಾಪಾರಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1961:18)

ಯಾವುದೋ ಜನ್ಮದ ಸ್ನೇಹದ ಸಂಬಂಧತಟ್ಟನೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಕಮುಕಿಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಮುಖ ಜನ್ಮಾಂತರಗಳಿಂದ ಪರಿಚಿತವಾದದ್ದು. ಒಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಪರಿಚಿತವಿದ್ದದ್ದು ಪರಿಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವಗಳು ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತವೆ. ಬೆರಳುಗಳು ಮುಟ್ಟಿದರೆ ಕರುಳು ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಹೊಸೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹತ್ತಿರ ಬರಬೇಕೆಂದಾಗ ಕಾವ್ಯನಾಯಕ ವಿಮುಖನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಬಳ್ಳಿಯಿಂದ ಹೂ ಕಳಚಿ ಬೀಳುವಂತೆ ಬೆರಳಿನುಂಗುರ ಕಳೆದು ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಗುರುತಿಗೆ ಬೇರೆ ಪುರಾವೆ ಯಾಕೆ ಬೇಕು?ಒಲವು ವ್ಯಾಪಾರವಲ್ಲ. ಈ ಸಂಗತಿ ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲೆಯ ಕತೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕತೆ ತನ್ನ ನೈತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಈ ಗೀತದಲ್ಲಿಯ ಸಂಗತಿಯ ಮೇಲೆ ಆರೋಪಿಸಿಲ್ಲ.

ಒಲಿದಾಡಿ ಕುರುಳು, ಕಿವಿಮಾತನ್ನಾಡಿತ್ತು
ನೆನವೇ ಘನರೂಪ
ಜೀವಕ್ಕೆ ಜೀವ ಸಮೀಪವೊ ಭಾವಾ
ಸ್ವರೂಪವೇ ದೀಪ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1961:19)

ಕವಿತೆ ಒಂದು ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆಬಂದು ತಲುಪಿದೆ. ಭಾವದ ಸ್ವರೂಪವೇ ಒಂದು ದೀಪ. ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಕಾಣುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಬೆಳಕು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ವಸ್ತುಗಳು ಮತ್ತು ಬೆಳಕು ಇವೆಲ್ಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇದು ಲೋಕದ ಸ್ವಭಾವ. ಆದರೆ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದೇ ದೀಪವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆ ಘನರೂಪವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ನೋಡಬಲ್ಲದು. ಇಡೀ ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥ ಗಹನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಅಮೇರಿಕದ ಕವಿ ವ್ಯಾಲೆಸ್ ಸ್ಟೀವೆನ್ಸ್‌ನ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

Look in the terrible mirror of the sky
Oh, bend against the invisible and lean
To symbols of descending night; and search
The glare of revelation going by!
Look in the terrible mirror of the sky
See how the absent moon waits in a glade
Of your dark self, and how the wings of stars,
Upward, from unimagind c0verts, fly.

(lodge ; 1988:251)

ಈ ಎರಡೂ ಕವಿತೆಗಳ ವಸ್ತು ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದು ಅವು ನಿರ್ಮಿಸುವ ವಾತಾವರಣವೂ ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಹೃದಯದ ಕಗ್ಗತ್ತಲೆಯ ಗವಿಯಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರೋದಯವಾಗಲು ಹಾರೈಸುವ ನಾಯಕ ಸತ್ಯ ತಾನಾಗಿ ಮೈದೋರಲೆಂದು ಕಾತರನಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಸುತ್ತಲೂ ಇರುಳಿನ ಪ್ರತೀಕಗಳು ರಹಸ್ಯ ಸತ್ಯದ ವ್ಯಂಜಕಗಳಾಗಿವೆ. ಆಕಾಶದ ಭೀಷಣವಾದ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದೇನು? ಸ್ವರೂಪದೀಪ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತು ಅನುಭವವೇದ್ಯವೇ ಹೊರತು ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳು ಇಂಥ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತವೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸ್ವರೂದೀಪ ಮತ್ತು Stevens ನ ಕವಿತೆಗಳ ವಸ್ತು ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅವೆರಡರ ರಚನಾಕ್ರದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ. Stevens ವ್ಯಾಚ್ಯವಾಗಿ ತಾರ್ಕಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಕತ್ತಲೆಯಿಂದ ಪ್ರತೀತವಾಗುವದಕ್ಕೆ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕತ್ತಲೆ, ಚಂದ್ರ, ನಕ್ಷತ್ರ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಅವನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವದಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಪ್ರತಿಮೆಗಳೂ ಹೌದು ಪ್ರತೀಕಗಳೂ ಹೌದು

೯

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗ ಎಂಬ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬರೆದಿದ್ದರು. ಅದು ಮೊದಲು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಶೋಧನ ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. 'ಜಾತಾಹಂ ದ್ರಾವಿಡೇ ದೇಶೆ ಕರ್ಣಾಟೇ ಪರಮಾಂಗತಾ' (ಬೇಂದ್ರೆ 1974:829) ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಶ್ಲೋಕ 'ಪದ್ಮ ಪುರಣ'ದೊಳಗಿನ ಭಾಗವತ ಮಹಾತ್ಮೆಯೊಳಗಿನದು. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಭಕ್ತಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿರಬೇಕಾದರೆ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಗೆ ಬಗೆಯಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳು ಬೆಳೆಸಿದರು ಎಂದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಆ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಜೈನ ಕವಿಗಳ ಜಿನಭಕ್ತಿ, ಶಿವಶರಣರ ಶಿವಭಕ್ತಿ, ಹರಿದಾಸರ ಹರಿಭಕ್ತಿ ಇವು ಮುಪ್ಪುರಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲಾ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿವೆಂಬುದನ್ನು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಬಂಧದ ಕೊನೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಬಿನ್ನಹ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ ಭಕ್ತಿ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪಂಪನಿಂದ ಹಿಡಿದು ತಮ್ಮ ಕಾಲದವರೆಗಿನ ಕನ್ನಡದ ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಂತ ಪರಿಚಯವಿದ್ದರೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಆಕರ್ಷಿತವಾದದ್ದು ಈ ಭಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯದಿಂದಲೇ. ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯೋದ್ಯೋಗದಲ್ಲಿ ತಾವು ಚಿಕ್ಕವರಿದ್ದಾಗ ತಮ್ಮ ತಾಯಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಭಕ್ತಿ ಗೀತಗಳಲ್ಲದೆ ದಾಸರ ಗೋವಿಂದಪ್ಪ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ದೇವರನಾಮುಗಳು ತಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ನೂರಾರು ಕಡೆಗೆ ಅರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ಮಾದರಿಗಳೆಲ್ಲ ಅವರಿಗೆ ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆತವುಗಳು. ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯೋದ್ಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅವರು ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟ್ಯಾಗೋರರ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಭಾಷಾಂತರಿಸಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಕವಿತೆಯ ಪೂರ್ತಿ ಪಾಠ ಹೀಗಿದೆ

ಅವ್ವಾ ನಾನು ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂದೆ ?
ಅವ್ವಾ ನನ್ನ ಎಲ್ಲಿಂದ ತಂದೆ ?
ನೀ ನನ್ನ ಆಟದಾ ಗೊಂಬಿಯಾಗಿದ್ದೀ ಕಂದಾ
ಮೂರ್ತಿ ಮಾಡಿದೆ ನಿನ್ನ ಅರಿಲು ಮಿದ್ದಿs ||
ಮನೆ ದೇವರ ಬೇಡಿ ಮಾಡಿದಿ ನಿದ್ದಿs ಕಂದಾ
ನನ್ನ ಉಡಿಯಲ್ಲಿ ನೀ ಬಂದು ಬಿದ್ದೀ ||
ನನ್ನಜ್ಜಿಯಾ ಗೆಜ್ಜಿ-ವಸ್ತ್ರವಾಗಿದ್ದಿs ಕಂದಾ
ಕುಲದೇವಿಯಾ ಕೈಯ್ಯಾ ಶಸ್ತ್ರವಾಗಿದ್ದಿs ||
ದೊಡ್ಡವಳು ನಾನಾದೆ ನೀನಾದೆ ಸಿದ್ದಿ-ಕಂದಾ

ಎದೆ ಹಾಲು ತೊರೆಸುತ್ತ ತೊಡೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದಿs ||
ಮಿಂಚಿನೊಲು ನೀ ಬಂದಿ ಸಂಚಿತದೊಳಿದ್ದಿ-ಕಂದಾ
ಹೋದಿ ಗೀದಿ ಎಂದು ಹೌಹಾರಿ ಬುದ್ಧಿ ||
ಎದೆಗೆದೆಯನವಚುತ್ತ ಮಾಡುವೆನು ಮುದ್ದಿ-ಕಂದಾ
ನಿನ್ನ ಹೃದಯಕೆ ವೇದ್ಯ ಹೃದಯದೀ ಸುದ್ದಿ ||

(ಬೇಂದ್ರೆ 1974:117)

ರವೀಂದ್ರರ Crescent Moon ಸಂಕಲನದೊಳಗಿನ ಒಂದು ಶಿಶುಗೀತದ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ಇದಾಗಿದೆThe Beginning ಎಂಬುದು ಪದ್ಯದ ಹೆಸರು

"Where have I come from, where did you pick me up ?" the baby asked its mother.
She answered, half crying, half laughing and clasping
the baby to her breast
"You were hidden in my heart as its desire,
my darling.
You were enshrined with our household deity,
in his worship I worshipped you.
In all my hopes and my loves, in my life, in the life of my mother you have lived.
In the lap of the deathless spirit was opening its petals. You hovered as a fragrance about it.

Your tender softness bloomed in my youthful limbs, like a glow in the sky before the sunrise Heaven's first darling, twin born with the morning light. You have floated down the stream of the world's life, and at last you have standed on my heart.

As I gave on your face, mystery overwhelms me :
you who belong to all have become mine.

For fear of losing you I hold you tight to my breast, what magic has snared the world's treasure in these slender arms of mine ?

(Tagore 1958:57)

ಮೂಲದಲ್ಲಿಯ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗಿಬಿಟ್ಟವೆ. ಈ ಅನುವಾದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆಯರು ರವೀಂದ್ರರ ಶಿಶುಗೀತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎರಡು ಮಾತು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ 'ನನ್ನ ತಾಯಿಯ ಎಚ್ಚರ ನನಗೆ ತಂದದ್ದು ಅವರ ಶಿಶುಕಾವ್ಯ.... ಯಶೋದೆಯ ನೆಪ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕೃಷ್ಣಗೀತ ಹಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಅದರ ತೃಪ್ತಿ ಒಂದು ಭಾವನೆ' (ಬೇಂದ್ರೆ 1974:117) ರವೀಂದ್ರರ ಕವಿತೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಒಂದು ವಚನ. ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಗೀತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಗೀತದ ಮಾದರಿ ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತದ್ದು ಪುರಂದರದಾಸರ ಕಾವ್ಯದಿಂದ. ಅದರ ಪೂರ್ತಿ ಪಾಠ ಹೀಗಿದೆ

ಆಡಹೋದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳು
ಆಡಿಕೊಂಬುವರು ನೋಡಮ್ಮ ||ಪ||
ನೋಡಿ ನೋಡಿ ಎನ್ನ ಮುಖವ
ನೋಡಿ ಕಣ್ಣು ಮೀಟುವರಮ್ಮ ||ಅ||

ದೇವಕಿ ಹೆತ್ತಳಂತೆ ವಸು
ದೇವನೆಂಬ ಪಿತನಂತೆ
ಕಾವಲಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದೆನಂತೆ
ಮಾವಗಂಜಲ್ಲಿ ತಂದರಂತೆ ||1||

ವಿಷವು ತುಂಬಿದ ಮೊಲೆಯನುಂಡು
ಅಸುರೆಯ ನಾ ಕೊಂದನಂತೆ
ನಿಶಿತರ ಶಕಟಾಸುರನ
ಶಿಶುಗಾಲಿಲೊರಸಿದನಂತೆ ||2||

ನೀನೆನ್ನ ಹಡೆದಿಲ್ಲವಂತೆ
ನಾ ನಿನ್ನ ಮಗನಲ್ಲವಂತೆ
ಧೇನು ಕಾಯುವರಿಲ್ಲವೆಂದು
ಸಾನುರಾಗದಿ ಸಲಹಿದೆಯಂತೆ ||3||

ಕಿಚ್ಚನಾ ಗಡ ನುಂಗಿದೆನಂತೆ
ವತ್ಸಾಸುರನ ಕೆಡಹಿದನಂತೆ
ಕಚ್ಚಬಂದ ಕಾಳಿಂಗನ
ಕೊಚ್ಚಲು ಮಡುವ ಧುಮುಕಿದನಂತೆ ||4||

ಹದ್ದು ಎನ್ನ ವಾಹನವಂತೆ
ಹಾವು ಎನ್ನ ಹಾಸಿಗೆಯಂತೆ
ಕದ್ದು ಬೆಣ್ಣೆಯ ನಾ ತಿಂದನಂತೆ
ಮುದ್ದು ಪುರುಂದರವಿಠಲನಂತೆ ||5||

(ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ 1985:153)

ಕೃಷ್ಣ ನೆರೆಹೊರೆಯವರ ಮಾತುಕತೆಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಜನ್ಮದ ಕತೆಯನ್ನು ತಿಳಿದಿರುತ್ತಾನೆ. ಯಶೋದೆ ತನ್ನ ತಾಯಿಯಲ್ಲ, ತಾನು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಮಥುರೆಯ ಸೆರೆಮನೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಬ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ಯಶೋದೆಯ ಎದುರಿಗೆ ದೂರು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಅನಾಥಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಈ ಹಾಡು ಹೃದಯವೇದಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಈ ಹಾಡನ್ನೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ತಾಯಿಯಿಂದ ಅಥವಾ ದಾಸರ ಗೋವಿಂದಪ್ಪನಿಂದ ಕೇಳಿರಬೇಕು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಆ ಹಾಡನ್ನು ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ತಂದುಕೊಂಡು ರವಿಂದ್ರರ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಂಡು ಕೇಳಿದ ಪದ್ಯದ ವಿವರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಶಃ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ದಾಸರ ಗೀತದ ಮೂಲ ಭಾವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ರವೀಂದ್ರರ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ

ಅಮೂರ್ತವಾಗಿಸುವುದೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲ ಮೂರ್ತವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ.

'ನಿನ್ನಜ್ಜಿಯಾ ಗೆಜ್ಜೆವಸ್ತ್ರವಾಗಿದ್ದೀ ಕಂದಾ, ಕುಲದೇವಿಯಾ ಕೈಯ ಶಸ್ತ್ರವಾಗಿದ್ದೀ' ಎಂದು ತಾಯಿ ತನ್ನ ಮಗು ಇಡೀ ವಂಶದ ಕನಸುಗಳ ಫಲ, ದೇವರ ಅನುಗ್ರಹದ ಫಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪ್ರತೀಕಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೃಷ್ಣ ಯಶೋದೆಯರ ಸಂಸಾರವನ್ನು ತನ್ನ ಧಾಟಿಯ ಮೂಲಕ ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಭಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯದೊಡನೆ ತನ್ನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಎಷ್ಟೋ ಕವಿತೆಗಳು ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಭಕ್ತಿಗೀತಗಳಾಗಿವೆ. ಅವರ 'ನೃಸಿಂಹ ಸ್ತೋತ್ರ' ಸಂಸ್ಕೃತ ಸ್ತೋತ್ರಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕವಿತೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಎಂಟು ನುಡಿಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನುಡಿಯ ಕೊನೆ ಸಾಲು 'ನಾರಾಯಣ ನಾರಾಯಣ ಹೇ ನೃಸಿಂಹ ಪಾಹಿಮಾಮ್' (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ1969:93) ಎಂದಿದೆ. ಇವು ಕೂಡ ಸ್ತೋತ್ರದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅವರ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ 'ಗಾಯತ್ರೀ ಸೂಕ್ತದ' ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಲು ಗಾಯತ್ರಿಯ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವರದ ಅಭಯಕರವಿರುವ ತಾಯಿ ಬಾ ಬೇರೆ ಕರೆಯಬೇಕೆ'? ಎಂಬ ಸಾಲಿನೊಂದಿಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯಾಪದ ಇದೊಂದು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದೆ. ಅವರ 'ಗಂಗಾವತರಣ', 'ಗಂಗಾಷ್ಟಕ' ಮೊದಲಾದ ಕವಿತೆಗಳು ಕೂಡ ಸ್ತೋತ್ರಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಸ್ತೋತ್ರದ ಸಮಯಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸುತ್ತಲೇ ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತವೆ. ಚತುರ್ಮುಖನ ನಾಲಗೆಯ ಹಾಸಿ ತುಟದಿಂಬು ಮಾಡಿದಾಕೆ, ಇರುಳು ಕೋಟಿ ಮಟ್ಟಿ ಮಣಿಕಳೊಲಿ ಚಿಕ್ಕೆಯೊತ್ತಿದಾಕೆ (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1946:50), 'ತಾವು ನಮ್ಮ ಜೀವ ನಾವು ಎತ್ತ ಹೋಗಿ ಬಂದರು (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1969:93), ಅವತಾರವೆಂದೆ ಎಂದಾದರೆ ತಾಯಿ ಈ ಅಧಃಪಾತವನ್ನೆ' (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1958:7) ಎಂಬಂಥ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿಯ ಧೀರವಾದ ಪ್ರತಿಭಾ ವಿಲಾಸ ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿಯೂ ಹೊಸದಾಗಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸ್ತಿಕತೆ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆಯಂತೆಯೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅವರ 'ಸಣ್ಣ ಸೋಮವಾರ' 'ಅಂದು ತುಂಬಿತ್ತು ಹಾಲಗೇರಿ' ಮೊದಲಾದ ಕವಿತೆಗಳು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಬಾಲ್ಯದ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಆಸ್ತಿಕತೆ ಹೇಗೆ ಹಾಸುಹೋಕ್ಕಾಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಕವನ ಸಂಗ್ರಹವಾದ 'ತಾ ಲೆಕ್ಕಣಿಕೆ ತಾ ದೌತಿಯಲ್ಲಿ' 'ಮಾಡಾ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯೊಂದಿಗೆ 'ಮೋಡ 'ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೋಡ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಾ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಸಿಲಿನ ಧಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಕಾಶದ ತುಂಬ ಮೋಡಗಳು ವ್ಯಾಪಿಸಿದರೂ ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮಳೆ ತಡೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಮಾಡಾ ಮಾಡಾ ಎಂದು ಕೂಗಿಕೊಂಡರೂ ಮಳೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲಾ. ಆದರೆ

ಮಾಡಾ ಮಾಡಾ ಮಾಡಾ
ಮಾಡಾ ಅನಬ್ಯಾಡಾ
ಮಾಡೋವಾಗ ಮಾಡುತಾನ
ತಿಳ್ಯೋದಿಲ್ಲಾ ಗೂಢಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ.1982:65)

ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳು ಆಸ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಪ್ರಕಟಿಸಿಬಿಡುತ್ತ ಮಾಡಾ ಎಂದರೆ ಮಾಡಲಾರ ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದೇವರು ಮಾಡೋವಾಗ ಮಾಡಿಯೇ ತೀರುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಭರವಸೆ ಬೇಕು. ಮಳೆಯಿಲ್ಲದೆ ಭೂಮಿ ಕಂಗಾಲಾಗಿದೆ. ಭೂಮಿಯಂತೆ ಕೂಲಿ ಮಾಡಿ ಬದುಕುವ ಹೆಣ್ಣು ಕಂಗಾಲಾಗಿದ್ದವೆ.

ಎನ ಶಕೀಯೇ ಯವ್ವಾ ಯವ್ವಾ
ಹರಕ ಸೀರಿ ಸೆರಗಿಲೇ

ಬೆವರ ಒರಸಿಕೊಂಡು
ಆ ಸೆರಗ ಬೀಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು
ನೀರ್ಗಣ್ಣು ಮುಗಿಲ ಕಡೆಗೆ ನೋಡಿತ್ತು.

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1982:65)

ಬಿಸಿ ಬಿಸಿ ಧಗೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಯುವ ಕೂಲಿ ಮಾಡುವ ಮುದುಕಿ ಹರುಕು ಸೀರೆಯ ಸೆರಗಿನಿಂದ ಬೆವರು ಒರಸಿಕೊಂಡು, ಅದರಿಂದಲೇ ಗಾಳಿ ಬೀಸಿಕೊಂಡು ನೀರುಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಮುಗಿಲ ಕಡೆಗೆ ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡುವ ಚಿತ್ರ ಕರುಣಾಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಅದರಂತೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಮಾಂ ಹಿ ಪಾರ್ಥ ವ್ಯಪಾಶ್ರಿತ್ಯ
ಯೇಽ ಪಿಸ್ಯುಃ ಪಾಪಯೋ ನಯಃ
ಸ್ತ್ರಿಯೋ ವೈಶ್ಯಾಸ್ತಥಾ ಶೂದ್ರಾ ನೇಽಪಿ
ಯಾಂತಿ ಪರಾಂಗತಿಮ್

(ಭಗವದ್ಗಿತೆ. ಅ9. ಶ್ಲೋ.32)

ಭಗವದ್ಗಿತೆಯ ಈ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕರ್ಮ ಮಾರ್ಗದ ಕ್ಷತ್ರಿಯರಿಗೆ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಮಾರ್ಗದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಬೇಡವಾದ ಭಕ್ತಿ ಸ್ತ್ರೀ ವೈಶ್ಯ ಶೂದ್ರಾದಿಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಧ್ವನಿ ಇದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಕೂಲಿ ಮಾಡುವ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳಿಗೆ ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಯ ನಂಬಿಕೆಯೊಂದೆ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ. ಬಿಸಿಲ ದಗೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಬೆವರು ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ನೀರು ಮತ್ತು ಸೆರಗು ಬೀಸಿಕೊಂಡಾಗ ಸುಳಿಯುವ ಗಾಳಿ ಇವು ಸ್ವಂತ ಗಳಿಕೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರಿಂದ ಸಮಾಧಾನವಿಲ್ಲ."God tempers the wind for the shorn lamb" (ಉಣ್ಣೆ ಕತ್ತರಿಸಿದ ಕುರಿಯ ಮೇಲೆ ಕರುಣೆಯಿಟ್ಟ ದೇವರು ತಂಗಾಳಿಯನ್ನು ವಸಂತದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ) ಎಂದು ಬ್ಲೇಕ್ ಕವಿ ಹೇಳುವಾಗ ಇದೇ ಭಾವವಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಲಿ ಹೆಂಗಸಿನ ತಾಪವನ್ನು ತಣಿಸಲು ದೇವರು ಮಳೆ ಕಳಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಮಾತಿದೆ. ದೇವರಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟುವ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಇದು.

ಭಕ್ತಿಗೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಇನ್ನೂ ಅಗಾಧವಾದದ್ದು. ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯದ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಬರೆದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಭಕ್ತಿಯೊಂದೆ ರಸ ಉಳಿದ ರಸಗಳು ರಸಾಭಾಸಗಳೆಂದು ಕರೆದು ಇನ್ನೊಂದು ಅತಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿದರು. ಲೌಕಿಕ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ರಸವೆಂದು ಗಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಭಕ್ತಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದರೂ ಅದರ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಇನ್ನೂ ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಕವಿಗಳ ಹಿರಿಮೆ ಲೌಕಿಕ ಕವಿಗಳ ಹಿರಿಮೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ಆದರೆ ಅದೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವಷ್ಟು ಪ್ರಗಲ್ಭವಾಗಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಭಕ್ತಿ ಕವಿತೆಗಳನ್ನೇ ಬರೆದರು. ಅವರ 'ನವ ನಿಸರ್ಗ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಲವು ಸಾಲುಗಳು ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಶ್ರಾವಣದ ರಾತ್ರಿ, ಘನ ಮೇಘ ಜಾತ್ರಿ ಜಾಗರವು ಎಲ್ಲೊ ಏನೋ
ಕೇಳುವುದೆ ಸದ್ದು ಸರಿಹದ್ದು ಮೀರಿ ಗಂಗುಣುಣುಗೂಡುಜೇನೋ
ಅಧ್ಯ ಅಧ್ಯಕ್ಕೂ ಮಧ್ಯ ಸಂಘ ಒಳ ಬಗೆಗೆ ಪುಂಡರೀಕ
ತೊಂಡರಿರುವಲ್ಲಿ ಪುಂಡರಿಲ್ಲ, ಸ್ವಸ್ವಾಮಿ ಏಕರೇಖ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1970: 551)

ಶ್ರಾವಣದ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಹುಟ್ಟಿದ. ಅಂದೇ ಭಕ್ತನೂ ಜಾಗ್ರತನಾದ. ಅವನ ಎಚ್ಚರ ಎಂಥದೆಂದರೆ ಲೌಕಿಕದ

ಸರಹದ್ದು ಮೀರಿ ಅಲೌಕಿಕದ ದನಿ ಅವನಿಗೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತ ಕವಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಇನ್ನೊಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಭ್ರಮರ ಜಾತಿಯವರು ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ತನ್ಮಯತೆ ಅಂಥದು. ತನ್ಮಯತೆಯ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಜನ್ಮತಾಳುತ್ತದೆ. 'ಏನು ಏನು ಜೇನು ಜೇನು ಏನೆ ಗುಂಗುಂ ಗಾನಾ' ಎಂದು ತಮ್ಮ ಭಾವಗೀತದಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದರು. ಇಲ್ಲಿ ಅದೇ ಭ್ರಮರಕ್ಕೆ ಅಲೌಕಿಕದ ವಾಸನೆ ತಿಳಿದಿದೆ.

ಭಕ್ತನಾಗಿ ದೇವರನ್ನು ಹುಡುಕದೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನೇಕೆ ಬರೆಯುವುದು ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿದೆ

ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗದಲಿ ಮುಕ್ತಿ ಬೇರೆ ಅರಸುವರೆ ಅರಸನಾಗಿ
ಕೈಂಕರ್ಯಕಾಗಿ ಕಾದಿರುವರುಂಟು ತಡೆ ನಿನ್ನ ಕರೆಸನಾಗಿ
ವಿರಹಾಗ್ನಿಯಲ್ಲಿ ರಸದಿವ್ಯಪಾಕ ಕರೆಸಿದನೊ ಕೇಳಬೇಕೆ ?
ರಾಸಲೀಲೆಯು ಮಣ್ಣು ಪಾವನವು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕೆ ?

(ಅಂಬಿಕತಾನಯದತ್ತ 1970:55)

ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತನೇ ಅರಸನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮುಕ್ತಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲ. ದೇವರು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಕಾಣಿಸಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕಾಯುವುದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸುಖ ಮಿಲನದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ದೇವರ ಕೈಂಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಎಷ್ಟೋ ಜನ ಕಾದಿರುವಾಗ ದೇವರು ಕರೆಸಲಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ತಡೆಯಬೇಕು. ಈ ವಿರಹ ದೀರ್ಘವಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ ಅದನ್ನು ಕಳೆಯಲು ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸಬೇಕು. ದೇವರನ್ನು ಕುರಿತು ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅವನ ನಾಮಸ್ಮರಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಂತೆ. ವಿಪ್ರಲಂಭದಲ್ಲಿರುವ ಶೃಂಗಾರದ ಉತ್ಕಟತೆ ಸಂಯೋಗದಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಉಳಿದ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಭಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯ ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರವೆಂದರೆ ಕನ್ನಡದ ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯ ಭಕ್ತಿಯ ತೀವ್ರತೆಯೊಂದಿಗೆ ಮೇಧಾವಿತನವನ್ನು ಬೆಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಭಕ್ತಿಗೆ ಮೇಧಾವಿತನವೆಂದರೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕೃಷ್ಣ ಹೇಳುವಂತೆ

ಭಂಟನಹೆ ಭಕುತರಿಗೆ ನೆನವರು
ನೆಂಟರವಗೊಲಿದಂತೆ ಹೊಗಳಿದ
ರೆಂಟು ಮಡಿ ಹಿಗ್ಗುವೆವು ಮೆಚ್ಚೆವು ತರ್ಕಸಾಧಕರ

(ಪುಟ್ಟಪ್ಪ 1985:324)

ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯ ಬುದ್ಧಿಯ ವಿದಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶರಲ್ಲಿ ಭಕ್ತರು ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿಯೇ ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ. ಭಕ್ತಿಎಂಬುದು ಗರಗಸದಂತೆ, ಹೋಗುತ್ತ ಕೊಯ್ಯುವುದು, ಬರುತ್ತ ಕೊಯ್ಯುವುದು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಭಕ್ತನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ಭಕ್ತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಅಹಂಕಾರವೇ ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಘ್ನವಾಗುತ್ತದೆಂಬ ಅರಿವು ಇದ್ದಾಗ ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ನಿರ್ಮಲಗೊಳಿಸಲು ನಾನಾ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಆತ್ಮಸಮರ್ಪಣ, ಈ ಆತ್ಮಸಮರ್ಪಣ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಯಾವ ನಿರಾಕರಣೆಯೂ ಇಲ್ಲ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿಯ ಮಾದರಿಯೆಂದರೆ ಕನಕದಾಸರ ಕಾವ್ಯ. ಅವರು ಕನಕದಾಸರ ನಾಲ್ಕುನೂರನೆಯ ವರ್ಷದ ಜಯಂತಿಗಾಗಿ ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿತೆ ದೀರ್ಘವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದು ಕನಕದಾಸರ ಪಡೆನುಡಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡುದು.

ಒಂದು ವೃಕ್ಷದ ಮೇಲೆ ಎರಡು ಪಕ್ಷಿ
ಅರಿವನುಣ್ಣುವದೊಂದು

ಮರವ ನುಂಗುವದೊಂದು
ಇದು ಅದಕೆ, ಅದು ಇದಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ
'ಕನಕ' ತಿರುವುಮುರುವಾದರೂ ಕನಕ
ಒಂದರೊಳೆ ನೂರೊಂದು ಇರುವತನಕ
ಶಿಖಾಮಣಿ ಸಿಂಹಾಸನಸ್ಥ ಆದಿಕೇಶವ ಸ್ವಾಮಿ
'ತ್ವಾಂ ನಮಾಮಿ'

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1968:44)

ಇದು ಕವಿತೆಯ ಪ್ರಾರಂಭ. ಒಂದು ವೃಕ್ಷದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತ ಎರಡು ಪಕ್ಷಿಗಳು ಉಪನಿಷತ್ತಿನಷ್ಟು ಹಳೆಯವು. ಉಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅವು ಪರಮಾತ್ಮ ಮತ್ತು ಜೀವಾತ್ಮರಿಗೆ ಸಂಕೇತಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಪಕ್ಷಿ ಹಣ್ಣು ತಿಂದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪಕ್ಷಿ ಅದನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡು ವಾರಿಗೆಯ ಪಕ್ಷಿಗಳು. ಬಿಂಬ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳಂತೆ ಒಂದೇ ರೂಪ ಅವಕ್ಕಿದೆ. ಆದರೆ ಎರಡನೆಯ ಸಾಲು ಉಪನಿಷತ್ತಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಮರವ ನುಂಗುವದೊಂದು ಒಂದು ಪಕ್ಷಿ ಇಲ್ಲಿ ಮರವನ್ನೇ ನುಂಗುತ್ತಿದೆ. 'ಮರವ ನುಂಗುವ ಪಕ್ಷಿ ಮರದೊಳಗೆ ಬಂದೈತಿ' ಇದು ಕನಕನ ಮುಂಡಿಗೆಯೊಂದರಲ್ಲಿಯ ಮಾತು. ದೇಹವೆಂಬ ಮರವನ್ನು ನುಂಗುವ ಪಕ್ಷಿಯೆಂದರೆ ಸಾವು ಎನ್ನುವುದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ಮರವು ಹೋಗಿ ಮರೆವು ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಂದಿನ ಸಾಲು ಅರಿವನುಣ್ಣುವದೊಂದು ಎಂದಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಪಕ್ಷಿಯ ಅರ್ಥಕೃತಿಯಿಂದ ಕೃತಿಗೆ, ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋದರೂ ಪಕ್ಷಿ ಮಾತ್ರ ಅದೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅರಿವನುಣ್ಣುವ ಪಕ್ಷಿ ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಅವನೇ ಶಿಖಾಮಣಿ ಸಿಂಹಾಸನಸ್ಥ ಆದಿಕೇಶವಸ್ವಾಮಿ. ಅಂಥವನಿಗೆ 'ತ್ವಾಂ ನಮಾಮಿ'ಎನ್ನದೆ ಗತಿಯಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಇಡೀ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕನಕದಾಸರ ಕಾವ್ಯ ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು, ಅವೇ ಒಂದು ಭಾಷೆಯೆಂಬಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಕ್ತ ಮತ್ತು ದೇವರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕನಕದಾಸರ ಜೀವನ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅನ್ವೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನಕದಾಸರು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಗಾಯಗೊಂಡು ಸಾಯುವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿದ್ದು, ದೇವರ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ಬದುಕಿ ವೈರಾಗ್ಯದ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದು, ವ್ಯಾಸರಾಯರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ಬಾಳೆಯಹಣ್ಣು, ಕನಕನ ಕಿಂಡಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಕೃಷ್ಣ ನಡೆಸಿದಂತೆ ಬಾಳ ಬದುಕಿದವರು ಕನಕದಾಸರು. ಅವನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕವಿತೆಯ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ, ಈ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಮಾತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ

ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ -ಸರ್ವಜ್ಞರೊಡನೆ
ನಿನ್ನ ಭಣತಿ-ಭಂಗಿ
ಅಂಬಿಕಾತನಯ ತೊಟ್ಟಿರುವಂಗಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1962:9)

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಭಕ್ತಿಯ ವಿನಯದಿಂದ ಕನಕದಾಸರನ್ನು ತಮ್ಮ ಗುರುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

'ನೀ ಮಾಯೆಯೊಳಗೊ ನಿನ್ನೊಳು ಮಾಯೆಯೋ' ? (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1968:48) ಎಂಬ ಮಾತು ಚಮತ್ಕಾರವಾಗಿದೆ. ದೇವರು ಮತ್ತು ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕುರಿತು ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ದೇವರು ತನ್ನ ಮಾಯೆಯಿಂದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಆ ಮಾಯೆಯ ಒಳಗೇ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಲೀಲೆ ದ್ವೈತ ಮತ್ತು ಅದ್ವೈತಗಳನ್ನು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಲು ಕಲಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕನಕದಾಸರಿಂದಲೇ ಬಂದದ್ದು ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ಆಳ ಮತ್ತು ಅಗಲಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. 'ಕನಕ' ಎಂಬ ಕವಿತೆ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ರೂಪುರೇಷೆಗಳನ್ನು, ತಿರುಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೀತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕೊನೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವ ಒಂದು ಕವಿತೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರವಾದ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಹೆಸರು 'ಆತ್ಮಚಿಂತನ'. ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬರಿದಿರುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹೀಗಿದೆ. 1975 ರಲ್ಲಿ ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಗದುಗಿನಲ್ಲಿ ಡಾ. ಆನಂದ ಉಮಚಗಿಯವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲ ದಿನಗಳ ವರೆಗೆ ಇದ್ದರು. ಆಗ ಭಾದ್ರಪದ ಮಾಸ. ಡಾ. ಉಮಚಗಿಯವರ ಮನೆ ವೀರನಾರಾಯಣನ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಹತ್ತಿರವಿದೆ. ಡಾ.ಉಮಚಗಿಯವರ ತಂದೆ ವೀರನಾರಾಯಣನ ಭಕ್ತರಾಗಿದ್ದರು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾಗ ಈ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬರೆದಿರಬೇಕೆಂದು ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯ ಸಾಲುಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ:

ಸಹಸ್ರಕರಾ| ಕರುಣಿಸು
ಕರಯೋ| ಕೃಪಾ ಪ್ರಸಾದದ ಮಳೆಗರೆಯೋ ಭಾದ್ರ
ಪದದಲ್ಲಿ| ಇದು ಆನಂದವಲ್ಲಿ| ಆನಂದಾ ಇದ್ದಲ್ಲಿ
ಪಾಪಾ| ನಿಷ್ಪಾಪಾ ಆಗುವಲ್ಲಿ| ಅಂದತ್ತಾ ಚಿಂದಾ
ಛಂದದಲ್ಲಿ ಈ ಪುಣ್ಯ ಪ್ರಬಂಧ| ಮುಕ್ತ| ಮುಕ್ತಾಯ
ವಾಗುವಲ್ಲಿ| ಕೃತುಪುರದಲ್ಲಿ| ವೀರನಾರಾಯಣನಾ
ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ| ಭಕ್ತಿ ಬಾಗುವಲ್ಲಿ| ಯೋಗಸಾಗುವಲ್ಲಿ
ಕರಗಿಸಿಬಿಡು||

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1982:61)

ಬರೆದದ್ದು ಭಾದ್ರಪದ ಮಾಸದಲ್ಲಿ 'ಕೃಪಾ ಪ್ರಸಾದದ ಮಳೆಗರೆಯೇ' ಎನ್ನುವ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ನಿಚಾರದ ಸಾಹಚರ್ಯದಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ಗದುಗಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು 'ಕೃತಪುರ '. ಅಥವಾ ಕೃತುಪುರ ಎಂದಿದೆ. ಜನಮೇಜಯರಾಜ ಯಜ್ಞ ಮಾಡಿದ ಸ್ಥಳವೆಂದು ಅಲ್ಲಿ ' ಹಾಳು ದಿಬ್ಬ' ಎಂಬ ಸ್ಥಳವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಡಾ. ಉಮಚಗಿಯವರ ಮನೆ ಇರುವುದು ಹಾಳು ದಿಬ್ಬದಲ್ಲಿ. ಆನಂದಾ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಎಂಬ ಸಾಲು ಡಾ. ಆನಂದ ಉಮಚಗಿಯವರನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದು, ಕವಿತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಪುಣ್ಯಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ಮಾತಿದೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಆಳ್ವಾರರು ಬರೆದ ಗೀತಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಬಂಧಗಳು. ಜಯದೇವನ <u>ಗೀತಗೋವಿಂದ</u> ಕ್ಕೂ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಹೆಸರಿದೆ. ಚಿಂದಾಛಂದದಲ್ಲಿ ಎಂಬ ಮಾತು ಕವಿತೆಯ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು, ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯ ದಂಡಕಗಳ ಛಂದೋಗತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಹುಶ: ಹರಿದಾಸರ ಸಾಲುಗಳ ಮುಕ್ತತೆಯೆಂದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರಾ ಗಣಗಳ ನಿಯಮಿತವಾದ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವಿಲ್ಲ. ಸಾಲುಗಳ ಭಾವ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಚಿಕ್ಕ ದೊಡ್ಡವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾವ ಪ್ರವಾಹದಂತೆ ಹರಿಯುತ್ತ ಒಂದು ನಿಲುಗಡೆಗೆ ಬರಬೇಕು.

ಆತ್ಮಚಿಂತನ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕವಿಯ ಆತ್ಮ ಸಮರ್ಪಣೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇಳಿವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಚಿಂತನದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದಾಗ ಜೀವನದ ಮುಗಿತಾಯ ಇನ್ನೇನು ಸಮೀಪವಿದೆ ಎಂದು ತೋರಿದಾಗ ಕವಿ ತನ್ನನ್ನು ದಿವ್ಯತೆಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಕರಗಿಸಿಬಿಡುS | ಅದಿತೀ | ದೇವ ಮಾತೇ | ಕಾರುಣ್ಯಶಾಲನೀ | ನೀ | ನನ್ನ
ನಿನ್ನೊಳಗೆ | ಒಳಗೆ | ನಿನ್ನಾ ಪಾದಕ್ಕೆ | ಎರಗಿಸಿಬಿಡು | ಅಲ್ಲೇ ಅರಗಿಸಿಬಿಡು
ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ | ಬೇರೆ ಕಡೆ | ನಾನೊಲ್ಲೆ | ನಿನ್ನಲ್ಲೆ | ಕರುಳಿನಲ್ಲೇ
ಒರಗಿಸಿಬಿಡು | ತಾಯೀ | ನೀನೇ | ಇಲ್ಲಿಗೇ | ತಂದೆ
ಕೊರಗಿS | ಮರಗೀ | ನಿನ್ನಡಿಗೆ ಬಂದೆ |
ಇಲ್ಲೇ ಈ ಹಿಮಗಡ್ಡೆ | ಕರಗಿಸಿಬಿಡು | ಈ ಲೋಹ

ದೇಹ ಕರಗಿಸಿಬಿಡು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1982:58)

ಸಾವು ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂದಾಗ ಜೀವವನ್ನು ತಾಯಿಯ ವಶಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಡುವುದು ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉಪಾಯ. ಇಲ್ಲಿ ತಾಯಿ ಎಂದರೆ ದೇವಮಾತೆಯಾದ ಅದಿತಿ, ಕಾರುಣ್ಯಶಾಲಿನಿಯಾದ ತಾಯಿ. ತನ್ನನ್ನು ಕರಗಿಸಿಬಿಡಲು ಕವಿ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ದೇವರಲ್ಲಿ ಕರಗಿಹೋಗುವುದೆಂದರೆ ಸಾಯುಜ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು. ಕರಗಿಹೋಗುವ ಕ್ರಿಯೆ ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ದೇಹ ಹಿಮದ ಗಡ್ಡೆಯಾದರೆ ಕರಗಬಹುದು. ಲೋಹವಾದರೂ ಕರಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಕೂಡ ತಾಯಿಯ ಕೆಲಸ. ಕರಗಿಸಿಬಿಡು ಎಂಬ ಕ್ರಿಯಾಪದಕ್ಕೆ ಅನುರಣಿತವಾಗುವಂತೆ ಎರಗಿಸಿಬಿಡು, ಅರಗಿಸಿಬಿಡು, ಒರಗಿಸಿಬಿಡು ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುತ್ತವೆ. ಕರಗಿಸಿಬಿಡುವುದು ಎಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ರೂಪಾಂತರವೇ ಹೊರತು ನಾಶವಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕರಗಬೇಕಾದದ್ದು ಅಹಂಕಾರ. ಅಹಂಕಾರದ ಸ್ವಭಾವವೆಂದರೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರುವುದು, ಬೆರೆಯದಿರುವುದು. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದೆಂದರೆ ಕರಗಿ ಹೋಗುವುದು.

ಇಲ್ಲಾ ಸಂದೇಹ | ನಿನ್ನೆರಕ s
ದಿಂದ ಕರಗಿಸಿ | ನಿನ್ನೆರಕದಲ್ಲಿ ಎರಕ ಹೊಯ್
ಒಯ್ ಒಯ್ | ಒಳಗೊಳಗೇ ಒಯ್ | ಕರಗಿಸು
ಕಾಸು | ಈ ಈಸೂ ನೀರೂ | ಆವಿಮಾಡಿ | ಆ ಭಾವೀ
ಜೀವನಕೆ ಹೊಂದಿಸು | ನಿನಗೊಂದಿಸುವೆನು ನಾನು
ನನ್ನೊಳಗಾಗು ನೀನು | ಬದುಕಿಸು | ನಿನ್ನೊಳಗೆ
ಮುಕ್ತಿ | ನಿನ್ನಲ್ಲೆ ಭಕ್ತಿ |ಬಾಳಿಸು | ತಾಳಿಸು
ಇಲ್ಲಾ ಕರಗಿಸಿಬಿಡು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1982:58)

ಕರಗಿಸುವುದು ಎರಕ ಹೊಯ್ಯುವುದು. ಆದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಹೀಗೆ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಜನ್ಮಾಂತರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾವು ಜೀವದ ಕೊನೆಯಲ್ಲ. ಇದ್ದದ್ದು ಇಲ್ಲದಾಗುವುದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಇನ್ನೊಂದಗಾವುದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನೀರನ್ನು ಕುದಿಸಿ ಆವಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಆ ಭಾವೀ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸು ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಜೀವನಕ್ರಮ ಕಾಯುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ ಆರ್ತನಾಗಿ ದಿವ್ಯತೆಯ ಒಳಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಹೊಗಿಸುವಂತೆ, ದಿವ್ಯತೆಯನ್ನು ತನ್ನೊಳಗಾಗಿಸುವಂತೆ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಅದಾಗಿದ್ದರೆ ಕರಗಿಸಿಬಿಡು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕರಗಿಸಿಬಿಡು ಎಂಬ ಕ್ರಿಯಾಪದ ಇಲ್ಲವಾಗಿಸು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯ ನುಡಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ವಿಚಾರ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ತಾನೊಂದು ಅರಗಿನ ಗೊಂಬೆ, ಕರಗಿಸಿದರೆ ಏನೂ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತು ಅಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಜಗದಂಬೆಯಾದವಳು ತನ್ನ ಮೈಯನ್ನು ತುಂಬಬೇಕು ಬಿಂಬವೊಂದು ಮೂಡಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಚಾರಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ. ದುರ್ಭವದ ಭೀತಿಯಿಂದ ನಡುನಡುಗಿ ಬಂದೇ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಹೊಸದಾಗಿದೆ. ಸತ್ತಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಂದು ಜನ್ಮ ಬರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ದುರ್ಭವವಾದರೆ ಎಂಬ ಭೀತಿ ಕವಿಗಿದೆ. ಆಸೆಗೆ ತೃಪ್ತಿ ದೊರೆಯದೆ ಹೋದರೆ ಆ ಆಸೆಯೇ ದುರ್ಭವದ ಬೀಜವಾಗುತ್ತದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು.

ಕವಿತೆಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಭಾವ 'ಬಡುಎಂಬೆನೆ ಬಡಬ್ಯಾಡ ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಡು ಕ್ರಿಯಾಪದ ಸಂದಿಗ್ಧಾರ್ಥವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಿಚಾರದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಬಟ್ಟು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಒಂದು ಜನ್ಮದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ನಡುವಿನ ಶೂನ್ಯ ಅಸಹನೀಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವಾಶ್ರಯ ಬಿಡಿಸು ನೀನೇ ಆಶ್ರಯ ನೀನೇ

ಆಶ್ರಮ (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ1982:59). ಎಲ್ಲ ಆಶ್ರಯಗಳೂ ಕೈಬಿಟ್ಟ ಮೇಲೆ ಉಳಿಯುವುದು ದೇವರ ಆಶ್ರಯವೊಂದೆ. ತಾಯಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಆಶ್ರಯವಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ರಕ್ಷಕರಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ಮುಟ್ಟಲಾಗಿದೆ. ನಿನ್ನ ತಾಪವ ಕೊಡುವ ತಪವ ಕೊಡು ತಪವ ಕೊಡು (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ;1982:59) ಎನ್ನುವಾಗ ಪಯಣದ ದಿಕ್ಕು ಬದಲಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಇದೆ. ಮುಂದೆ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲೆ, ಊರ್ಧ್ವಗತಿಯಲ್ಲಿ ಏರಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ತಾಯಿಯೇ ಅನುಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಐದರಿಂದ ಹತ್ತರವರೆಗಿನ ಅಂಕಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಂಬತ್ತರವರೆಗಿನ ಅಂಕಿಗಳು ಒಮ್ಮೆಲೆ ತಮ್ಮ ದಿಕ್ಕು ಬದಲಾಯಿಸಿ ಹತ್ತರ ಸಂಖ್ಯೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಹತ್ತು ಒಂದು ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಹೌದು, ಮೇಲೇರುವ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಹೌದು.

ಐದನೆಯ ಪದ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಜೀವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ನಾ ಮಣ್ಣಿನ ಹಣತೆ ಎಂಬ ಪ್ರತಿಮೆ ಭೌತಿಕ ಜೀವನದ ಜಡತ್ವಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕವಾದರೂ ಅದರೊಳಗಿನ ಬತ್ತಿ ಮತ್ತು ದೀಪದ ಕುಡಿ ಚೈತನ್ಯದ ಪ್ರತೀಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲಾಧಾರದ ಎಣ್ಣೆಯಿಂದ ಘೋಷಿತವಾದ ಬತ್ತಿ ತನ್ನ ನೆತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡಿದೆ. ತಾಯಿ ಕೈಯನ್ನು ಚಾಚಿ ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿದಾಗ ಜೀವ ಸಂಕ್ರಮಣದ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ನೆತ್ತಿಯಲ್ಲಿಯ ಬೆಂಕಿಯಂತೆ ಮೇಲಿದ್ದರೂ ಬೀಳುವುದು ತಾಯಿ ಪಾದಾಬ್ಜದಲ್ಲಿ. ಅಬ್ಜ ಎಂದರೆ ಕಮಲವೂ ಹೌದು, ಕೋಟಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಹೌದು. ಕಾಮಿ ಬೆಕ್ಕು ಮರಿಯ ಕುತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮೇಲೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ರಾಮಾನುಜ ಪಂಥದ ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಯಿದೆ. ಅಹಂಕಾರದಿಂದ ಬೀಗುವ ಜೀವ ಆನೆಯಂತೆ ಸೊಕ್ಕಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಪರಮಾತ್ಮ ತಾನೇ ನೀರೊಳಗಿನ ನಕ್ರನಾಗಿ ಬಂದು ಕಾಲನ್ನು ಹಿಡಿದು ಎಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ನೋವಿನಿಂದ ಮೊರೆಯಿಟ್ಟಾಗ ಗರುಡನಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಬಂದು ಕಾಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕರಿರಾಜನ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ದೇವರು ಎಲ್ಲ ಪಾಪಗಳನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಹಂಕಾರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಶಿಕ್ಷೆಯೆ ಗತಿ. ಆ ಶಿಕ್ಷೆಯ ನೋವಿನಲ್ಲಿಯೂ ಪರಮಾತ್ಮ ಸ್ಮೃತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗುವುದು ಅವನ ಕರುಣೆ. ಗಜೇಂದ್ರಮೋಕ್ಷದ ಕತೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಭಾವ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಮಸ್ಯೆ ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಕತೆಯ ನೆವ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ತಾಯಿಯಾಗಿದ್ದವಳು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನಾಗಿಬಿಡುವುದು. ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಮೇಲೆ ಆದಿತಿ, ಅವಳು ಅಖಂಡ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸಂಕೇತ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಗಜೇಂದ್ರ ಮೋಕ್ಷದ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗುವನು. ಕರಿರಾಜವರದನಾದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ, ಈ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದು. ವಿಷ್ಣುವಿಗೂ ಅದಿತಿಗೂ ತಾಯಿ ಮಕ್ಕಳ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ವಾಮನಾವತಾರದಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣು ಅದಿತಿ ಮತ್ತು ಕಶ್ಯಪರ ಮಗನಾಗಿ ಜನ್ಮತಾಳುತ್ತಾನೆ. ಬಹುಶಃ ಈ ಸಂಬಂಧದಿಂದಾಗಿ ಕವಿತೆಯ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಕರುಣಾಳುತನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿರಬೇಕು.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಕ್ತಿ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ಆರ್ತತೆ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೃಸಿಂಹ ಸ್ತೋತ್ರವೊಂದೇ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಕವಿತೆಗೆ ಸರಿದೊರೆಯಾಗಬಲ್ಲುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯ ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆಯಲ್ಲದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಮೆರಗನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೫

ಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಬಾಲಬೋಧೆ

ಅಧ್ಯಾಯ ಐದು

ಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಬಾಲಭೋಧೆ

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತೀರಿಕೊಂಡ ಹೊಸದರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಶೂದ್ರ ಪತ್ರಿಕೆ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿತು ನವೆಂಬರ್1981ಈ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡವರು ಪ್ರೋ.ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಪ್ರೋ. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಅಡಿಗ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಚೆನ್ನವೀರ ಕಣವಿಯವರು ಮೂವರು ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಖ್ಯಾತನಾಮ ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಅಲ್ಲದೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವರು. ಇವರ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲಿನ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಿತು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಹಿನ್ನೋಟ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರೋ. ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ತಾವು ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದವರು ಎಂದು ಹೇಳಿದರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವವನ್ನೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಅಡಿಗರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡವರು. ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಪಂಪ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ತರುವಾಯ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲೆ ಮಹತ್ವದ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದರು, ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೆಳಿದ್ದಾರೆ. ಚೆನ್ನವೀರ ಕಣವಿಯವರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಪಡೆದವರು. ಅಂದರೆ ಇಡೀ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಸದಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಇದೆ.

ಆದರೆ ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಅತೃಪ್ತಿಯ ಅಸಮಾದಾನ ದನಿ ಚರ್ಚೆಯ ಹಿಂದೆ ಆಧಾರಶೃತಿಯಂತೆ ಮಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಜಾನಪದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಬರೆದರು. ಆದರೆ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಯಶಸ್ಸು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿದರೂ ಅವರು ಅನುಭಾವದ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಸ್ಪಂದಿಸಲಿಲ್ಲ. ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ತೇಲಿಬಂದ ಇಂಥ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅತೃಪ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಡಿಗರು ಹೇಳುವಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಗುಣವೇ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅವರ ದೋಷವೂ ಆಗಬಹುದು.

ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಅಡಿಗರು ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಒದಿ ಕ್ಷಣ ಹೊತ್ತು ವಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮೀಸಲಾಗಿಡಲಿಲ್ಲ, ಕುವೆಂಪುರವರಂತೆ, ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಮಾತಿಗೆ ನಿಂತರೆ ಹಗಲಾಯಿತಿ, ರಾತ್ರಿಯಾಯಿತು, ಮತ್ತು ಬೆಳಕಾಯಿತು ಮಾತು ಮಾತು, ಮತ್ತೂ ಮಾತು. ಶಕ್ತಿಯೆಲ್ಲ ವ್ಯಯವಾಗ್ಹೋಗಿತ್ತಲಪ್ಪ. ಆ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ್ರಿಂದ ಕುವೆಂಪು ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ ಬರಿಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. (ಶೂದ್ರ ;19181).

ಅಡಿಗರ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಎಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಭಾವಗೀತಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದ್ದರೂ ಎಲ್ಲ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೆಲವಾದರೂ ಅವು ಎಲ್ಲ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಅರ್ಥಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಸಕಲ ಶಕ್ತಿಗಳು ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿ, ಅವನ ನೈತಿಕ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಾತಿಭ ಸತ್ವಗಳು ಒಮ್ಮೆಲೇ ಪ್ರಕಟವಾಗುವಂತೆ ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಬಹುಶಃ ಭಾವಗೀತೆಯ ಪರಿಮಿತಿ ಇದ್ದರೂ ಇರಬಹುದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅಡಿಗರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭಾವಗೀತೆ ಬಹಳ ಸಂಕುಚಿತವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಭಾವಗೀತೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಗಳಿಗೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಂತೆ ಅದರ ರಚನೆ ವರ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರಿಂದಾಗಿ ಕವಿಯ ಬುದ್ಧಿ ಭಾವನೆಗಳು, ಪ್ರತಿಭೆ ಹಾಗು ಸಂವೇದನೆಗಳು ಕೆಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅಡಿಗರಿಂದ ಬಂದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಶೂದ್ರ ಪತ್ರಿಕೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಂಡವರೆಲ್ಲರೂ ಕವಿಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಮಕಾಲೀನರೂ ಹೌದು. ಈ ಮೂವರೂ ಭಾವಗೀತಗಳನ್ನು ಬರೆದವರೇ. ಅಡಿಗರು ಭಾವಗೀತೆಗಳಿಗಿಂತ ದೊಡ್ಡ ಹರಹುಳ್ಳ ನವ್ಯ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರಾದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಹಾ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯದಿದ್ದರೂ ಹೋಗಲಿ ನವ್ಯ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಾದರೂ ಅಡಿಗರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆಯೆ ? ಅಡಿಗರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಬಹಿರ್ಮುಖ ನೆಹರು ನಿವೃತ್ತರಾಗುವುದಿಲ್ಲ ದಂಥ ರಾಜಕೀಯ ವಿಡಂಬನೆಯ ಕವಿತೆಗಳು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಆಳವಾಗಿ 'ಅಂತರ್ಮುಖಿ' 'ಕೂಪಮಂಡೂಕ' 'ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ದಿನದಂಥ' ಕವಿತೆಗಳು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಯ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು ಈ ಎರಡು ಜಾತಿಯ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಂತಿದೆ. ಇದು ಅಡಿಗರನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಆಧುನಿಕ ಕವಿಯೂ ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಸವಾಲು. ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಸ್ವಾಗತಿಸಿದಾಗಲೇ ಸಮನ್ವಿತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟ ಬಿರುಕು ಇನ್ನೂ ಸರಿಯಾಗಿಲ್ಲ.

ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರವೆಂದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ. ಕುವೆಂಪುರವರ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ, ಭೂಸನೂರಮಠರ ಭವ್ಯಮಾನವ ಮತ್ತು ವಿ.ಕೃ.ಗೋಕಾಕರ ಭಾರತ ಸಿಂಧುರಶ್ಮಿಯಂಥ ಕೃತಿಗಳು ಬಂದಿರುವುದು ನಿಜವಾಗಿದ್ದರೂ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರವೆಂದರೆ ಭಾವಗೀತ. ಇಂಗ್ಲೀಷ ಗಿತಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದ ನಂತರ ನಮ್ಮ ಹೊಸ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲ ಮಹಾಕಾವ್ಯವವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಆಸೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟರು. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಗಾತ್ರ ದೊಡ್ಡದಾಗಿರುವುದೊಂದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಗಾತ್ರಬಲದಿಂದ ತನ್ನ ಯುಗದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಂಬ ಮಾತು ನಿಜವೆ. ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಅಭಾವಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ವೀರಗಾಥೆ, ವೀರರಾದ ರಾಜರ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದಿರುವ ಕಥೆ. ಒಬ್ಬ ರಾಜ ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಜೀವನದ ಏಕೈಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಾಲವೊಂದಿತ್ತು. ರಾಜನೆಂದರೆ ಲೋಕನಾಯಕ, ಅವನು ವೀರ, ಮೇಧಾವಿ, ರೂಪವಂತ. ಇದರ ಅರ್ಥವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಆದರ್ಶ ನಾಯಕನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ನಾವು ಈಗ ಅರ್ಥವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕನಾದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಸಕಲ ಗುಣಗಳಿರಬೇಕಾದದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ರಾಜನ ಕತೆಯೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿದೆಯೇ ? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಬಹುದು. ಭವ್ಯಮಾನವದಂಥ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜನಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭವ್ಯಮಾನವ ಮತ್ತೆ ಯುರೋಪಿನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣವನ್ನಲ್ಲ. ಮಿಲ್ಟನ್ನನ ಪ್ಯಾರಾಡೈಸ್ ಲಾಸ್ಟ್, ಹೋಮರನ ವೀರಕಾವ್ಯದ ಎರಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದರದೇ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವನ್ನು ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರ ಸಾವಿತ್ರಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇಂಥ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯಿದ್ದರೂ ಇವು ಯುಗದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ತೀರಿಸುವ ಅಥವಾ ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುವ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲ. ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ಸತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತ್ತೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕೆಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳ ಮೇಲೆ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಬೇರೆ ಯಾವ ವಿಚಾರಕ್ಕೂ ಆಸ್ಪದವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲೀಷ ಗೀತಗಳು ಒಂದು ಹೊಸ ಮಾದರಿಯನ್ನು, ಹೊಸದಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೀತಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯ.

> ತ ಏವ ಪದಸಂಘಾತಾಸ್ತಾ ಏವಾರ್ಥ ವಿಭೂತಯಃ
> ತಥಾಪಿ ನವ್ಯಂ ಭವತಿ ಕಾವ್ಯಂ ಗ್ರಥನ ಕೌಶಲಾತ್

(ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ; 1992:123)

ಎಂದು ಒಂದು ಮಾತಿದೆ. ಕಲೆಯ ನವೀನ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಪದ್ಯ ಇದಾಗಿದ್ದರೂ ಇದರಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಮಾತು ನಮ್ಮನ್ನು ಯೋಚನೆಗೀಡುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಶಬ್ದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಕೊಡಬಲ್ಲದು ? ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವೆಂದರೆ ಗ್ರಥನ ಕೌಶಲ ಶಬ್ದ ಹಳೆಯದಾದರೂ ಅದರ ಅರ್ಥ ಸಂದರ್ಭವಶದಿಂದ ಅಥವಾ ಕವಿಯ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ನವೀನವಾಗಬಲ್ಲದು. ನವೋದಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನವೀನತೆ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ, ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಹವ್ಯಾಸವಾಗಿ ಕವಿಗಳನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ಕಾಲಾವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮೃತವಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯದಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರಲು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದವು.

ಮಾಡಲು ಏನೂ ಕೆಲಸವು ಇಲ್ಲ
ಹಾಡಲು ರಮೆಯಿಲ್ಲ
ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಕುವೆಂಪುರವರ ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ
ಅಂಗಳದಲ್ಲಿಯ ಹೀರೆ ಹೂವೆ
ನಿನ್ನನ್ನು ನೋಡವೆನು
ನಿನ್ನನು ಕುರಿತೇ ಕವಿತೆಯ ಹಾಡುವೆನು

ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತುವೆಂದರೆ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿಯ ಹೀರೆಯ ಹೂವು. ಆದರೆ ಇದು ಕಾವ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯಲು ಅರ್ಹತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್‌ನ ಡೆಫೊಡಿಲ್ಸ್ ಕವಿತೆಯಿಂದಾಗಿ. ಇಂಥ ಹಗುರವಾದ ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಸೋಜಿಗದ ಮಾತೆಂದರೆ ಕುವೆಂಪುರವರೇ ಮುಂದೆ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದು, ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಎರಕ ಹೊಯ್ದ ಕೃತಿ ಇದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಗೂ ಮಿಲ್ಟನ್ನನ ಮಾದರಿ ಇದೆಯಾದರೂ ಹೊಸ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೊಂದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಾಯಿತು.

ರಾಜಸತ್ತೆಯ ಯುಗದಲ್ಲಿ, ರಾಜನನ್ನು ಕೇಂದ್ರವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದ್ದರೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿರಬೇಕು ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕೂಡಲೆ ಉತ್ತರ ಹೇಳುವುದು ಬಿಗಿಯಾಗ ಮಾತು. ಆದರೂ ಅಮೇರಿಕದ ಕವಿ ವ್ಹಿಟ್‌ಮನ್‌ನ ಮಾದರಿ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಹುದಿತ್ತು. ವ್ಹಿಟ್‌ಮನ್ ಕವಿತೆ ಬರೆದದ್ದು ತನ್ನ ಮೇಲೆಯೇ. ಆದರೆ ತಾನು ಇಡೀ ಅಮೇರಿಕಾದ ಜನತೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯ ಮೇರೆಗೆ ಅವನ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯ ಪಂಕ್ತಿಗಳು ಸಮುದ್ರದ ತೆರೆಗಳಂತೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮೊಳಗುತ್ತ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ವಾಣಿಯಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ಕಾವ್ಯ ಹೊಸಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರಲಿಲ್ಲ.

ಅಡಿಗರ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಅಡಿಗರ ದೊಡ್ಡ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲಪುರ, ಹಿಮಗಿರಿಯ ಕಂದರ, ನೆಹರೂ ನಿವೃತ್ತರಾಗುವುದಿಲ್ಲ ನಿರೂಪಿತರಾಗಿರುವ ಜನಜೀವನ ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ಬದ್ಧವಾದದ್ದು. ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬಿತ್ತರಿಸುವ ಕಾವ್ಯ. ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಮತ್ತು ನೆಹರೂ ನಿವೃತ್ತರಾಗುವುದಿಲ್ಲದಂಥ ಕವಿತೆಗಳು ನಾವು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು, ಹುಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು, ಇತಿಹಾಸದ ದೈವ ದುರ್ದೈವಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯ ಯಾವ ಸಂಕೋಚವು ಇಲ್ಲದೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬಲ್ಲದು. ಇತಿಹಾಸವೆಂದರೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳ ನೈತಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಮನುಷ್ಯನದೇ ಹೊರತು ದೇವರದಲ್ಲ.

ಇದೆಲ್ಲದರ ಅರ್ಥವೆಂದರೆ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವೆಂದರೆ ಒಂದು ಕನಸು, ಪಡೆಯಲಾಗದ ಒಂದು ಹವ್ಯಾಸ. ಬೆಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಈ ಕನಸು ಕಾಡದೆ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದಿಲ್ಲ ನಿಜ. ಆದರೆ ೧೯೬೫ ರಲ್ಲಿ ಗದುಗಿನಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಒಂದು ತಿಂಗಳ ಕಾಲ ವಾಸ್ತವ್ಯ ಮಾಡಿದಾಗ ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರ ಸಾವಿತ್ರಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡಿದರಂತೆ. ಪ್ರಯತ್ನ ಫಲ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ಐದು ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದರು (ಜೀವಿಸಿತ್ತು ಮಣ್ಣು, ನೋವೋನೋವು, ಪ್ರಾಣಪಕ್ಷಿ, ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ, ಮುಗಿದಿತ್ತು ಬೀದಿಮಾತು)

ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿಗೂ ಈ ಭಾವಗೀತಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಥಾನಕಕ್ಕೆ ಒಲಿಯಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು. ಅವರು ಕೆಲವು ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವು ಕೂಡ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಭಾವಗೀತಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಮಗುವಿನ ಕರೆ ಎಂಬ ಅವರ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ತೆ ಮನೆಯ ಸೊಸೆಯೊಬ್ಬಳು ಜೀವದ ಮೇಲೆ ಬೇಸತ್ತು, ನೀರು ತರುವಾಗ, ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವಳು. ತನ್ನ ಮಗುವಿನ ನೆನಪಾಗಿ, ಹೋದ ಹಾಗೆಯೇ ತಿರುಗಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಕತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಗೀತದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಂತೆ ತನಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ವಿರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕುತ್ತ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಇಷ್ಟಾದರೂ ಅಡಿಗರು ಕೇಳಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಶ್ನೆಯಿರುವುದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವುದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿತೆಯ ಬೌದ್ಧಿಕ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳು ಒಂದುಗೂಡುವುದರ ಬಗ್ಗೆ. ಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವಿರಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಕೂಡ ಯುರೋಪಿನ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ನಮಗೆ ಬಂದಿರುವ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಕ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಅವಯವಗಳಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವಿರಬೇಕೆಂದು ಸ್ಥಲೈಕ್ಯ ಕಾಲೈಕ್ಯ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯ ಐಕ್ಯದಂಥ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕೃತಿ ಒಂದು ಸಜೀವ ಘಟಕವಾಗುವುದರಿಂದ ಅದರ ಅವಯವಗಳಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವಿರಬೇಕೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬೆಳೆದುಬಂದಿತು. ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು ಇದೇ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು. ಅಡಿಗರು ತಮ್ಮ ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾವಯವ ಸಮಗ್ರೀಕರಣ ಬಲ ಎಂದು ಇದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಡಿಗರ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ತಳಹದಿಯಾಗಿರುವುದು ಇದೇ ನಂಬಿಕೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳ ಮೂಲಕ ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ, ವಿರೋಧಾಭಾಸವೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಸಂಗತತೆಯಿಲ್ಲ. ಅವರ ಕೆಲವು ನಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತುಂಬಿ, ನವಿಲು, ಕೋಗಿಲೆ, ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಕವಿತೆಯಿಂದ ಕವಿತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ ಗರಿ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿರುವ ಕೋಗಿಲೆ ಚೆಲ್ವ ಕೋಗಿಲೆ ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಕೋಗಿಲೆ, ನಿಜಗುಣ ಶವಯೋಗಿಗಳ ಅನುಭವಾದ ಕೋಗಿಲೆ. ಆದರೆ ಸಣ್ಣ ಸೋಮವಾರ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಕೋಗಿಲೆಗೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವಿದೆ.

ತಪ್ಪಿ ಉಳಿದ ಕೋಗಿಲಾ
ನಡುವೇನ ಕೂಗ್ತದ
ಶ್ರಾವಣದ ಝಡಿಯೊಳಗ ಸಿಕ್ಕು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1961;24)

ಶ್ರಾವಣದ ಜಡಿಮಳೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಗುವ ಕೋಗಿಲೆ ಜಾತಿಸ್ಮರವಾದ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವ. ಆದರೆ ನಿಜಗುಣರ ಕೋಗಿಲೆಗೂ ಈ ಕೋಗಿಲೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದೇ ಇದೆ. ಸಖೀಗೀತದಲ್ಲಿಯ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ನವಿಲೇ ನವಿಲೇ ಮಳೆ ಬಂದಾಗೆಲ್ಲಿದ್ದೆ ?
ತಿರುಮಲರಾಯನ ತೋಪಿನೊಳೆ
ಕವಿದಿದೆ ಕತ್ತಲು ಮನವೊಂದು ಇತ್ತಲು
ಕೇಕೆ ಹಾಕಲುಬೇಕು ಕೇಳಿಯೊಳೆ
ಮಾಗಿಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೇಗಿದ್ದೆ ಕೋಗಿಲೆ ?
ಹೋಗಿದ್ದೆ ಬನವಾಸಿ ಪನವಿನೊಳೆ
ಸೊಗಕೊಂದು ಠಾವುಂಟು, ಋತು ಬದಲಾಗದೇ
ನೆಮಗೆಮ್ಮ ಬಿತ್ತರದ ಭೂಮಿಯೊಳೇ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1975:9)

ಇಲ್ಲಿಯ ನವಿಲು ಕೋಗಿಲೆಗಳು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ನಿಜ. ಇವುಗಳಿಗೂ ಋತುಮಾನಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆದರೆ ವರ್ಣನೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇವು ಸಂಜ್ಞೆ ಅಥವಾ ಸಂಕೇತಗಳಾಗುತ್ತಿರುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿವೆ. ಇವು ಕವಿ ಬೇಕೆಂದೇ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಒಂದು ಅತಿಭಾಷೆ (Meta language) ಯಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದಗಳೆಂದು ಬೇಕಾದರೂ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಇವುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಭಾವ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಡಾ.ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರರವರು ತಮ್ಮ ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯದ ಕೊನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಯುಗ ಕಳೆದು ಹೋಗಿದೆ ಎಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಮಕಾಲೀನರೇ ಆದ ಕುವೆಂಪು, ವಿನಾಯಕ ಮತ್ತು ಭೂಸನೂರಮಠರವರು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಮತ್ತು ವಿನಾಯಕರು ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಬೇರ ಉತ್ತರಗಳನ್ನೇ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ." (ಆಮೂರ ; 1991:381).

ಡಾ. ಆಮೂರರು ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಯಾಕೆ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಗೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮಾತುಗಳನ್ನೆ ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. " ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಓಟ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು, ಅದು ನಿಂತಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಹಠಾತ್ತನೆ ಸಿಡಿಯುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ ಸತತವಾಗಿ ಹರಿಯುವುದು ನನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮವಲ್ಲ ವೇದದ ಋಕ್ಕುಗಳಿಲ್ಲವೆ? ಅದರ ಕಾವ್ಯ ಏನು ಕಡಿಮೆಯೇ?" (ಆಮೂರು; 1991: 380). ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ.ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲೆಂದಿಗೂ ಕಾಣದಿದ್ದ ಈ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೇ ಯಾಕೆ ಬಂದಿತು ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಉತ್ತರ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ಹೇಳಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ, ಎಲ್ಲಿಯೋ ಆಳದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಬರೆಯಲಿಲವೆಂಬ ಅತೃಪ್ತಿಯೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯತ್ನ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆಯದೇನೂ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬದುಗಿತ್ತು. ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನದ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ, ಆಮೂರರೆ ಹೇಳುವಂತೆ, ಯೇಟ್ಸ್, ಯೆಲಿಯೆಟ್ ಮತ್ತು ರಿಲ್ಕೆಯಂಥ ಕವಿಗಳಿಗೂ ಅದು ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಮೂರರವರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪಾಡು, ಸಖೀಗೀತ, ರಮಣಹೃದಯದಂಥ ದೀರ್ಘ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಇತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಇದು ಕೇವಲ ಏಕಾಗ್ರತೆಯ ಮಾತಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ವಸ್ತು ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ವಸ್ತು ಇದೆ. ಅದು ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಣುವುದು ಅವರ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ. ಮೂರ್ತಿ ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಒಂದು ಗೊಂಚಲ. ಮೊದಲಿಗೆ ಮತ್ತು ಕೊನೆಗೆ ಎರಡು ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಈ ಕೃತಿಯ ಹೊರಗೆ ಇದ್ದುಕೊಂಡು ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುವ ಕವಿತೆಗಳಾಗಿವೆ. ಮೂರ್ತಿಯ ಮೊದಲ ಕವಿತೆ 'ಅಚಿಂತ್ಯ' ಎಂದಿದ್ದರೆ ಕೊನೆಯ ಕವಿತೆಯ ಹೆಸರು ಕೊನೆಯ ಹಾಡು. ಇವೆರಡೂ ಷಟ್ಪದಿಗಳಲ್ಲಿವೆ. ನಡುವಿನ ಕವಿತೆಗಳು ಪ್ರಾಸರಹಿತವಾದ ಉತ್ಸಾಹ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿವೆ. ನಡುವಿನ ಈ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕತೆಯ ಆಕೃತಿ ರೇಖೆಯಿದೆ. ನೆಲದ ಬದಕನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಮೊದಲ ಕವಿತೆ ನೆಲದ ಬದುಕಿನ ಅಂಗವಾದ ಒಂದು ಕಲ್ಲನ್ನು ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲ್ಲಿಗೆ ಇರುವುದು ಬರಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ. ೧೯೨೪ರಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ತತ್ವಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ, ಆತ್ಮನು ಒಂದು ಕಲ್ಲು, ಬರಿ ಉಂಟು ಎನಿಸಿತು. ಮುಂದೊಮ್ಮೆ ಸಾಂಖ್ಯ ಯೋಗ ಕುರಿತು ಓದುವಲ್ಲಿ ದೃಶದವತ್ ಎಂಬ ಮಾತು ಕೈವಲ್ಯಬೋಧ

ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಬಂದಿತು. ಚಮತ್ಕೃತನಾದೆ. ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಇತಿಹಾಸ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪರ್ಯಾಲೋಚಿಸುವಾಗಿ ಮಾನವ ಮೂರ್ತಿಯ ವೈಭವವೆಲ್ಲ ಯಾರದೋ ಕನಸು, ಯಾರದೋ ಕಲೆ, ಯಾರದೋ ಭಾವ, ಏನೋ ಲೀಲೆ ಎಂದು ಧ್ವನಿತವಾಯಿತು. ನನ್ನದೂ ಹಾಗೆ ಅಲ್ಲವೆ ಎಂದು ತೋಚಿತು. ಬಾಳಿನ ಒಳಗತೆಯ ಚಿರಂತನ ಚಿತ್ರ ಈ ಮೂರ್ತಿ ಜೀವನ ಎಂದು ನೆಲೆಗೊಂಡಿತು ಎದೆಯಲ್ಲಿ (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1955:3). ಮೂರ್ತಿ ಕಾವ್ಯದ ಕವನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳಿವು. ಕಲ್ಲಿಗೆ ಬರಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಕಥೆಯಿದ್ದರೆ ಆ ಕತೆಯ ಕತೆಗಾರ ಬೇರೆ ಯಾರೋ ಇರಬಹುದು ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಕಲ್ಲಿಗೆ ಮೂರ್ತಿಯಾಗುವ ಪುಣ್ಯ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮೂರ್ತಿಯಾಗಬೇಕೆನ್ನುವ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅದು ಮೂರ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅರಸನ ಕನಸು, ಶಿಲ್ಪಿಯ ಕಲೆ, ಭಕ್ತರ ಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ಏನೋ ಒಂದು ಲೀಲೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಕವನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರೇ ಮುಂದೆ ಹೇಳುವಂತೆ ಮನುಷ್ಯರಿಗಿದ್ದಂತೆ ಕಲ್ಲಿಗೂ ಅಸ್ತ, ಉದಯ, ಅಭ್ಯುದಯ, ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಇದೆ. (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1955:4).

ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೇ ವಿರೋಧಾಭಾಸವಿದೆ. ಅಸ್ತ, ಉದಯ, ಅಭ್ಯುದಯ, ನಿಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಗಳೇ ಹೊರತು ನಿರ್ವಿಕಲ್ಪ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲ. ಕಲ್ಲಿಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿ ಒಂದೇ. ಕಲ್ಲು ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿ, ಯಾರದೋ ಕೈವಾಡದಿಂದ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಮೇಲೆ ಮೂರ್ತಿಗೆ ಅಸ್ತ, ಉದಯ ಮೊದಲಾದವು ಇವೆ. ಕಲೆಯ ಚಮತ್ಕಾರವೆಂದರೆ ಇದೇ. ಮೂರ್ತಿಯ ಕಲಾ ವೈಭವದ ವರ್ಣನೆ ಹೀಗಿದೆ.

ಅಡಿಯ ಕೇಳದಿದ್ದರೇನು ?
ಇದುವೆ ಬಂದೆ ಇಗೋ ಬಂದೆ
ಎಂಬ ತವಕದಿಂದ ತುಂಬಿ
ತುಳುಕುವಂಥ ಮೈಯ ಮಾಟ
ಹಸಿದುಬಂದ ಜನಕೆ ಇಸಿದು
ಕೊಳ್ಳಿ, ಕೊಳ್ಳಿ ಒಸೆದ ವರವ
ಎನ್ನುವಂತೆ ನೀಡಿದಂಥ
ವರದಹಸ್ತ, ಬೆರಗುಬೇಡ
ಎನ್ನುವಂಥ ಅಭಯಹಸ್ತ
ಮೂರ್ತಿಗಿರುವ ಒಡವೆ ವಸ್ತ್ರ
ನೋಡಲಾಗಿ, ಒಂದು ಕಲ್ಲು
ಓ ಜನೊಳಗೆ ಸುಳಿದ ತೇಜ
ಕಳೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ
ಜೀವ ಪಡೆದ ಬೆಂಬಲವನ್ನು
ಇಲ್ಲಿ ಒಡಲ ಪಡೆದು, ಹಡೆದು
ಮತ್ತೆ ಕಂಡ ಕಣ್ಣದಾಟಿ
ಮನದೆ ನಾಟಿ ನಿಂತಿತು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1955:21)

ಬಹುಶಃ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಲೆಯ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿರುವ ವರ್ಣನೆ ಮೂರ್ತಿಯದೇ ಹೊರತು ಕಲ್ಲಿನದಲ್ಲ. ಮೂರ್ತಿಗೆ ಇರುವ ಗುಣಗಳು ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಮೂರ್ತಿಯ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಭಾವಗಳಿವೆ, ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಭಾವಗಳು ಹೋಗಲಿ ಮುಖವೂ ಇಲ್ಲ.

ಓಜನೊಳಗೆ ತುಳಿದ ತೇಜ
ಕಲೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ
ಜೀವ ಪಡೆದ ಬಿಂಬವನ್ನು
ಇಲ್ಲಿ ಒಡಲ ಪಡೆದು, ಹಡೆದು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1955:19)

ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಸುಳಿದ ತೇಜ ಕಳೆಯಾಗಿ ಬಿಂಬವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಬಿಂಬ ದೇಹವನ್ನು ಪಡೆದು, ಕಂಡ ಕಣ್ಣನ್ನು ದಾಟಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಿ ನಿಂತಿತು. ಇದು ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ ಮಾಡಿದ ಪವಾಡ. ಇದು ಕಲ್ಲಿನ ಗುಣವೇ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲ್ಲಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಶಿಲ್ಪದ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಈ ತಾತ್ವಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮೊದಲ ಕವಿತೆಯಾದ ಅಚಿಂತ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ವಿಚಾರಗಳಿವೆ

ನಿಜವ ಕಂಡವರಿಲ್ಲ
ನಿಜ ಕಾಣುವಂತಿಲ್ಲ
ನಿಜವೇನು ಮಳಲ ಹುಡಿಗಿಂತ ಕೀಳೆ ?
ನಿಜವ ಕಂಡಿಹವೆಂಬ ಕಣ್ಣ ಜಂಭವ ಹುಂಬ
ಮಳಲ ಹುಡಿ ಗುಟ್ಟೇನು ಕಣ್ಣ ಕೂಳೇ ?

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1955:19)

ಆದರೆ ನಿಜದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತುವ ಹವ್ಯಾಸ ಮಾತ್ರ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ
ಕಣ್ಣ ಕದಿರಿನ ಕೈಯ
ನಿಲುಕದಾಚೆಯ ಮೈಯ
ನಿಜಕೆ ತೆಕ್ಕೆಯ ಬಿದ್ದ ಮಾತಮಲ್ಲ
ನಿಜದ ಬೆಲೆ ನಿಜಕ್ಕಿಲ್ಲ
ಇದನು ಬಲ್ಲವ ಬಲ್ಲ
ಆದರ ತಿರುಳನೆ ತಿಂದೆಯೆಂಬೆಯಲ್ಲ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1955:11)

ಕಣ್ಣ ಕಿರಣ ನಿಜದ ಮೈಯನ್ನು ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಯಾಕಂದರೆ ನಿಜದ ಬೆಲೆ ನಿಜಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತು ಬಹುಶ: ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರತ್ಯಕ.ವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿಲ್ಪ ಕಾಣಿಸುವುದು ಕಲ್ಲಿನ ಸತ್ಯವನ್ನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶಿಲ್ಪದ ಸತ್ಯವನ್ನು. ಈ ಸತ್ಯದ ನೆಲೆ ಯಾವುದು ? ಕಲ್ಲೇ ಇದರ ನೆಲೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸತ್ಯವೂ ಹೌದು, ಅಸತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತೆಂದರೆ ಕಲ್ಲು ನೆನೆಯದಿದ್ದ ಸತ್ಯ ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಬಂದು ಕುಳಿತಿರುತ್ತದೆ.

ಕಲ್ಲನ್ನು ಮರೆತರೂ ಶಿಲ್ಪದ ಸತ್ಯವಾದರೂ ಏನು ? ಶಿಲ್ಪಿಯ ಕಲೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಸುಂದರವಾದ ಮೂರ್ತಿ ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ಭಕ್ತರ ಭಾವದ ಫಲವಾಗಿ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ದಿವ್ಯತೆಯೂ ಬಂದಿತು. ಆದರೆ ಗುಡಿಯ ಅರ್ಚಕರ ಹೊನ್ನಿನಾಸೆಯಿಂದಾಗಿ ಮೂರ್ತಿ ತನ್ನ ದೈವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಚಿನ್ನದೆಷ್ಟೊ ತತ್ತಿ ಇಡುವ ಹಕ್ಕಿಯಾಯ್ತು ಮೂರ್ತಿಯ ದಿವ್ಯತೆಯ, ಭಕ್ತಿಯ ಮತ್ತು ಭ್ರಷ್ಟತೆಯ ಕತೆ ತಿಳಿಯಲು ಕಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಕಥಾನಕ ಬೇರೊಂದು ಸತ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಮೂರ್ತಿಯ ಉದಯ, ಅಭ್ಯುದಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪತನ ಇವೆಲ್ಲ ಯಾರದೋ ಲೀಲೆ ಯಾಕಾಗಬೇಕು ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಹೇಳುವುದ ಕಷ್ಟ. ಕಲ್ಲು ಮತ್ತು ಮೂರ್ತಿ ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣಗಳ ಸಂಬಂಧವಲ್ಲ. ಕಲ್ಲು ಸ್ಥಿರವಾಗಿದ್ದರೆ ಮೂರ್ತಿ ಚಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮೂರ್ತಿಯ ಉದಯಾಸ್ತಗಳು ಕಲ್ಲನ್ನು ತಾಕುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಲ್ಲಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಮೂರ್ತಿಯ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೂ ಮಹದಂತರವಿದೆ. ಇವೆರಡು ಒಂದೋ ಅಥವಾ ಬೇರೆಯೋ ? ಬೆಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವೀಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇಡೀ ಕವಿತೆ ಆಳವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ಇದೇ ಚಿಂತನೆ ಎಂದರೂ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಅಚಿಂತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸಿದಾಗ ಅಚಿಂತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ನಿರ್ಣಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಹರಿಮೇಲು, ಹರ ಮೇಲು
ಬರಿಯ ಬರಹದ ಸಾಲು
ಕಾಗುಣಿತ ತಿದ್ದಿಡಲು ಬೆಳ್ಳಿ ಬದುಕೇ ?
ಎರಡೆಂದು ಅದು ಒಂದು
ಎರಡೊಂದು ಎಂದೆಂದು
ಅಂಕೆ ಮಗ್ಗಿಯ ಕುಣಿತ ಬೇಕೆ ಇದಕೆ ?

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1955:12)

ಅಚಿಂತ್ಯ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಈ ಸಾಲುಗಳು ಮನನೀಯವಾಗಿವೆ.

ಅಂಕಿ ಮಗ್ಗೆಯ ಕುಣಿತ ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಯ ದನಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅಮೇಯವಾದ ತತ್ವವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಮೇಯವೆಂಬಂತೆ ತರ್ಕತಾಂಡವಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುವ (ಕವನ ಸಂದರ್ಭ) ಈ ಕೆಲಸ ಕವಿತೆಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ಬಾಳಿನ ನಿಜವೇನು ? ಎಂದು ನೆನೆಸಿದಾಗ ಅದರ ಗುಟ್ಟನ್ನು ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಬೇಕು, ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಅಳೆದು ತೋರಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಆಸೆ ಪ್ರಬಲವಾಗುವುದು(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1955:4). ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ವಾಚ್ಯದೊಳಗಿಂದ ಧ್ವನಿ ಹೊರಟಂತೆ ತರ್ಕದ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಅತರ್ಕ್ಯವಾದ ಮೂರ್ತಿ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1955:4). ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರಾರಂಭದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆಅತರ್ಕ್ಯವಾದ ಮೂರ್ತಿಯ ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ನಿರ್ಮಾಣದ ಹವ್ಯಾಸ ಇತ್ತು. ಆಗ ಅವರು ಓದಿಕೊಂಡ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅನುಭಾವಿಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹವ್ಯಾಸದಲ್ಲಿದ್ದವರು. ಆದರೆ ಅಚಿಂತ್ಯ ಕವಿತೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಕವನ ಸಂದರ್ಭದೊಳಗಿನ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಈ ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸುವಾಗ ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯ ತಾನಾಗಿ ಮೈದೋರುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಮುಂದೆ ಅಂಕಿ ಮಗ್ಗೆಯ ಕುಣಿತವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿತು. ಅವರ ಬಾಲಬೋಧೆ ಆ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿಯ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಬ್ದಿಕ ಅರ್ಥ ಒಂದು ಪಾಲಾಗಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳ ಸಾಂಖ್ಯ ಅರ್ಥ ಮೂರು ಪಾಲಾಗಿದೆ. ಅಂಕೆ ಸಂಖ್ಯೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲವು ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಬಂದು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯ ಇನ್ನೂ ಉತ್ತರಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆ.ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೀರಿರುವ ಸತ್ಯದ ದರ್ಶನ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಲ್ಲಿನ ಮೇಲೆ ಶಿಲ್ಪಿಯ ಕೈವಾಡದಿಂದ ಮೂಡಿದ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ನಿಮಿತ್ತ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಮೂರ್ತಿಯ ಉದಯ, ಅಭ್ಯುದಯ ಮತ್ತು ಅಸ್ತಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ಹಿಂದಿನ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅದು ನಿರೂಪಿಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕವನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯ ಕೆಳಗಿನ ವಾಕ್ಯಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಆಗಲಿ, ಸಮಾಜವೇ ಆಗಲಿ, ರಾಜ್ಯವೇ ಆಗಲಿ, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವೇ ಆಗಲಿ, ಮತವಾಗಲಿ, ಪಂಥವಾಗಲಿ ಈ ಕಲ್ಲಿನ ಕಥೆಗೆ ಸೋಗೊಡುತ್ತವೆ (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1955:4). ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯ ಆಶಯವನ್ನು ಮೂರ್ತಿ ಕವಿತೆ ಬಹಳ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಬಂಗಾರದ ಆಸೆಗಾಗಿ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಒಡೆಯಲು ಬಂದ ಮೂರ್ತಿ ಭಂಜಕನ ಪ್ರತಿಮೆ ಶಿಲ್ಪಿಯಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿರುವುದು ಈ ಕವಿತೆಯ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಶಿಲ್ಪಿ ಮೂರ್ತಿಯ ನಿರ್ಮಾಪಕನಾಗಿದ್ದರೆ ಮೂರ್ತಿಭಂಜಕ ಅದನ್ನು ಹಾಳು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಸೆರೆಯಾಗಿದ್ದ ಮೂರ್ತಿ ಕಲ್ಲಿನಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮೂರ್ತಿಯಾದದದ್ದಕ್ಕೆ

ಪ್ರಳಯತಪ್ಪದು ಎಂಬ ಅಲ್ಲಮನ ಮೂರ್ತಿಸತ್ಯವನ್ನು ಈ ಪ್ರತಿಮೆ ಬಹಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಲಿನ ಮೂರ್ತಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಮೃತತ್ವದ ಪ್ರತೀಕವಾಗುವುದನ್ನು ನೆನೆದರೆ ಮೂರ್ತಿಯ ಅಮರತ್ವವೂ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗುವ ಈ ಸಂಗತಿಯ ವ್ಯಂಗ ಆಳವಾಗಿದೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಈ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯಿಂದಾಗಿ ಮೂರ್ತಿಯೊಳಗಿನ ಕಲ್ಲಿನ ಕಥೆ ಮನುಷ್ಯನ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂತೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಂದರೆ 'ಮೂರ್ತಿ' ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲ. ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ರಾಮಾಯಣದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಸತ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಹೃದಯದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ವಿಶೇಷತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಸತ್ಯವನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ರಾಮಚಂದ್ರನ ಕೊನೆಯ ಜೀವನದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅವನ ಅವಸಾನದ ನೆರಳುಗಳು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿರುವುದನ್ನು ಯಾವುದೇ ಭಾವಾವೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಉತ್ತರಕಾಂಡ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರಾಮನ ಜೀವನದ ಅರ್ಥ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂರ್ತಿ ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯೂ ಅದೇ ಮಾದರಿಯದೆಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅರಸನ ಅರಸು ಕನಸನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕಲೆಯ ವೈಭವವನ್ನು ಮೆರೆದ ಶಿಲ್ಪಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಷ್ಟು ದೈವಲೀಲೆಯ ಒಂದು ಉಪಕರಣವಾಗಿದ್ದರೆ ಮೂರ್ತಿಭಂಜಕನ ಕೊಡತಿ ಇನ್ನೊಂದು ಉಪಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಉಳಿ, ಚಾಣ ಮತ್ತು ಕೊಡತಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ; ಪರಿಣಾಮ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ 'ಮೂರ್ತಿ' ಮಹಾಕಾವ್ಯವಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ.ಈ ಕವಿತೆ ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನೇನೋ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕತೆಗೆ ವಿವರಗಳಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಯೋಜನಶೀಲತೆ ಇದೆಯೇ ಹೊರತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಮಾನಸಿಕವಾದ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೆಸರೂ ಇಲ್ಲ. ಅರಸನಾದವನು ಯಾವ ದೇಶದ ರಾಜನಾಗಿದ್ದ ಎಂದು ಕವಿತೆ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅರಸನ ಕನಸನ್ನು ಶಿಲ್ಪಿ ಹೇಗೆ ತಿಳಿದುಕೊಂಡನೆಂಬುದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಕತೆ ಇದ್ದೂ ಅದು ಇಲ್ಲದಂತಾಗಿದೆ. ಕತೆ ಇದ್ದರೂ ಕತೆಯ ಇತಿಹಾಸ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳ ಪರಿಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಕತೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಕಥನ ಕ್ರಮ ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಬೇಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕತೆ ವರ್ಣನೆಗಳಿಂದ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬರಬೇಕು, ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ತಮ್ಮ ದೈವವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಂಬಲವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಕತೆಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುತ್ತಿರಬೇಕು. ಅಂಥ ಯಾವ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಮೂರ್ತಿ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಹಾಗಾದರೆ ಮೂರ್ತಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಾರಲೆಂದು ಹುಟ್ಟಿದ ಒಡಗತೆ (allegory) ಇರಬಹುದೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳಬಹುದು. ಒಡಗತೆಯಲ್ಲಿ ಕತೆಯ ಹಂದರ ಕೇವಲ ಹಂದರವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕತೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿವರ ತನಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಅಮೂರ್ತವಾದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಚಂದ್ರಹಾಸನ ಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ ಭಾಗವತ ಕತೆಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಒಡಗತೆಯ ಅಂಶಗಳು ಕೂಡಿದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಧ್ರುವನ ಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಹೀಗಿವೆ. ಚಂದ್ರಹಾಸನ ಕಥಾನಕದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಇದರ ಪೂರ್ವದ ಕಥೆಗಳಂತೆಯೇ ಈ ಕಥಾನಕದೊಳಗಿನ ದೇಶ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರುಗಳಿಂದಸೂಚಿತವಾಗುವ ಒಂದು ನೀತಿ. ಇದು ಭಾಗವತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಎಲ್ಲ ಕಥೆಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಉತ್ತಾನಪಾದ ರಾಜನ ಹೆಂಡಿರು ಸುರುಚಿ ಮತ್ತು ಸುನೀತಿ. ಸುರುಚಿಯ ಮಗ ಉತ್ತಮ, ಸುನೀತಿಯ ಮಗ ಧ್ರುವ. ರುಚಿ ಮಾರ್ಗಕ್ಕಿಂತ ನೀತಿ ಮಾರ್ಗ ಮೇಲು ಎಂಬುದು ಈ ನಾಮಗಳ ಸಂಕೇತ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿಯದ ರಾಜನು ಬುಡಮೇಲಾದ ಉತ್ತಾನಪಾದನಲ್ಲದೇ ಮತ್ತೇನು?"(ಬೇಂದ್ರೆ; 1974:565-66).

ಭಾಗವತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಹೆಸರುಗಳು ಸೂಚಿಸುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇದೇ ಕತೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಕತೆ ಒಡಗತೆಯಾಗಿ ಮೂಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇಮ್ಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿವರಗಳ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಾರ್ಥ ಅಥವಾ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿಯ (parables) ಕೂಡ ಇದೇ

ಮಾದರಿಯವು ಎಂಬುದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮೂರ್ತಿಯ ಕತೆ ಈ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದಲ್ಲವೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಡಗತೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ತಿಳಿದಮೇಲೆ ಕತೆಯ ಸಂರಚನೆ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಕತೆಗೆ ಸ್ವಂತದ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಡಗತೆಯಲ್ಲಿಯಂತೆ ಒಂದು ವಿವರಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಅರ್ಥ ಎಂಬ ಕ್ರಮವೂ ಅಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ಧ್ರುವನ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಧ್ರುವ, ನೀತಿ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಎಂದು ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥ ಬಹುಶಃ ಇಲ್ಲ. ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯಾಂಶದಿಂದ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳು ಸ್ಫುರಿಸಬಹುದಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮೂರ್ತಿ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಅಮೂರ್ತ ತತ್ವ, ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಈ ಕಾವ್ಯ ಸಂಬಂಧ ಹೆಚ್ಚು ಆಳವಾದದ್ದು, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು.

ಮೂರ್ತಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯವಲ್ಲ, ಕಥನಕಾವ್ಯಲ್ಲ, ಒಡಗತೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅಂದಮೇಲೆ ಈ ಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪವಾದರೂ ಏನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಹಾಗೂ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಷ್ಟಷಟ್ಪದಿಗಳು ಮತ್ತು ಎರಡು ಕವಿತೆಗಳ ನಡುವೆ ಪ್ರಾಸರಹಿತವಾದ ರಗಳೆಯ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರೂಪ ತಾಳಿರುವ ಮೂರ್ತಿ ಸ್ವಲ್ಪ ದೀರ್ಘವಾದರೂ ಭಾವಗೀತೆಗಳೇ ಇಲ್ಲಿವೆ. ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಮತ್ತು ಮೊದಲ ಕವಿತೆಗಳನ್ನಂತೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಚನೆಗಳೆಂದೇ ಓದಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮೊದಲಿನ ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿ ಪ್ರಳಯ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಕವಿತೆಯಾಗಿದೆ. ಆಕಾರವಿಲ್ಲದ, ರೂಪವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಳಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಂದನ ಹುಟ್ಟಿ ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ ಶಿಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಳಲು ಕೃಷ್ಣ ಮಧುರ ಮೂರ್ತಿಯೊಂದು ಒಡಮೂಡಿ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರ್ತಿ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಈ ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಗೂ ಬಹಳ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆದರೆ ಕೊನೆಯ ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿ ಗಾರುಡಿಗ ಮಾತ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರ ನಡುವಿನ ಅರ್ಥಹೀನವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸಿದರೆ ಕಾವ್ಯ ಶಿಲ್ಪದಂತೆಯೇ ಒಂದು ಕಲೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಕವಿತೆ ಕೂಡ ಮೂರ್ತಿಕವಿತೆಯೊಡನೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ನಡುವಿನ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕತೆ ಇದ್ದರೂ ಕತೆಯ ಸಾತತ್ಯದ ಅಭಾವದಿಂದ ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಕೂಡ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಭಾವಗೀತಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಅನಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಒಂದು ಕತೆ ಹಾಗೂ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಚಿಂತನ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ, ಸೂಚಿಸುವ ಭಾವಗೀತಗಳಾಗಿವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನೈಜವಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ಭಾವಗೀತೆಯದು ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿದೆ ಸಂಶಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾವಗೀತಗಳೆಲ್ಲ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಸುಸೂತ್ರವಾದ ಚಿಂತನಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ.

ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಸಂಕಲನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿಯ ಕವನಗಳ ಕ್ರಮವನ್ನು ಯಾವ ತತ್ವದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ? ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಂದು ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿಯ ಕವಿತೆಗಳು ಒಂದು ಕಾಲಖಂಡಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವುಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ, ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಏಕಸೂತ್ರತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯನರ ಸಂಕಲನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಅನುಕೂಲ ಇಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅವರ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಸಂಕಲನವಾದ ಸಖೀಗೀತ ದಲ್ಲಿ ಗರಿಯ ಕವಿತೆಗಳಿಗಿಂತ ಹಳೆಯದಾದ ಪದ್ಯಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅವರ ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕವನ ಸಂಗ್ರಹಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ತೀರ ಹಳೆಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಕವನಗಳೆಲ್ಲ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಒಂದು ಕವನ ಸಂಗ್ರಹ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಅಪವಾದವಾಗಿದೆ.ಈ ಸಂಗ್ರಹದ ಹೆಸರು ಬಾಲಬೋಧೆ. ಈ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಕೆಲ ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿದರು. ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಯ ಸ್ವರ್ಣ ಮಹೋತ್ಸವದ ನಿಮಿತ್ತಕ್ಕಾಗಿ ಶ್ರೀ ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಶಿಯವರು ಅಂಥದೊಂದು ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಕೊಡಲು ಅವರನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದರಂತೆ. ಅವರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಒಂದು ವಾರದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದರಂತೆ. ಅದನ್ನು ಕೊಡುವಾಗ ಒಂದು ಕರಾರನ್ನೂ ಹಾಕಿದ್ದರಂತೆ. ಪ್ರೊ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಆ ಕವಿತೆಗಳ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕೆಂಬುದೇ ಆ ಕರಾರು. ಆದರೆ ಈ ಸಂಗ್ರಹ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಅವರು ತೀರಿಕೊಂಡರು.

ಬಾಲಬೋಧೆ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಎಪ್ಪತ್ತು ಕವಿತೆಗಳಿವೆ. ಯಾವ ಕವಿತೆಗೂ ತಲೆಬರಹವಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳ ವಸ್ತು ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಖ್ಯೆಗಳಿವೆ;ಒಂದೊಂದುಸಂಖ್ಯೆಗೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಂಖ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದೊಂದು ಅರ್ಥವಿದೆಯಂತೆ. ಅದೇ ಆ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತುವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳ ವಸ್ತು ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಆ ವಸ್ತುವೆಂದರೆ ಜ್ಞಾನದ ಅಥವಾ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಕೊನೆಯ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ

ಹೃದಯವಿವೇಕ ಮಂಥನ ದಂಡವೋ?
ಕಡೆ ಅಖಂಡವೋ ನವನೀತ,
ಕೃಷ್ಣಗೆ ನೈವೇದ್ಯ, ಇದೇ ಜೀವ ವೇದ್ಯ
ಇದೇ ವಿಶ್ವಾರಾಧ್ಯಾ ವಿಶ್ವಕೈಲ್ಲಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1983:77)

ಎಂಬ ಮಾತು ಇವೆ. ಈ ಕವಿತೆಗೆ ಬರೆದಿರುವ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಡಾ. ವಾಮನ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂಬೈಯ ಹರಕಿಸನ್‌ದಾಸ್ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಆರೈಕೆಗೆ ಬಂದ ಎಲ್ಲ ನರ್ಸ್ ಮತ್ತು ಡಾಕ್ಟರರು. ಏಳಿರಿ ದೀಪಾವಳಿ ಬಂತು. ನಮಗ ನಿಮ್ಮಿಂದ ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಬೇಕು, ಭಾವಗೀತೆ ಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳತೊಡಗಿದರು, ಬಯಸತೊಡಗಿದರು. 23.10.1981 ರಂದು ಬೇಂದ್ರೆ ಒಮ್ಮೆ ಕಣ್ಣು ತೆಗೆದು 881,441- ಇದು ನನ್ನ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿಬಿಟ್ಟರು (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1983:129).(ಕಟಪಯಾದಿ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಕಾರ 881 = ಹೃದಯ,441 = ವಿವೇಕ) ಅಂದರೆ ಹೃದಯ ಮತ್ತು ವಿವೇಕ ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಬಿರುಕನ್ನು ಪರಮಾತ್ಮನ ಕರುಣೆ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬ ಹಾರೈಕೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳ ನಡುವಿನ ಈ ವಿರೋಧ ಮನುಷ್ಯನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ದೈವ ದುರ್ದೈವಗಳಿಗೆ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿರುವ ವರೆಗೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ತಾನಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೃದಯ ಮತ್ತು ವಿವೇಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಕಡಗೋಲು ಇದು. ಇದರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಜೀವನದ ಕಡಲನ್ನು ಕಡೆದು ಅವನು ನವನೀತವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕಡಗೋಲಿನ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ಸಂಗ್ರಹದ ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮಂಥನದ ಉದ್ದೇಶ ಹೊಸದನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು (ನವನೀತ) ಮತ್ತು ಕಳೆದುಹೋದದ್ದನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಪಡೆಯುವುದು. ಹೀಗೆ ಎರಡೂ ಆಗಬಹುದು. ಇಂದ್ರ ತನ್ನ ಐಶ್ವರ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ದೂರ್ವಾಸನ ಶಾಪದಿಂದ ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ತಿರುಗಿ ಪಡೆದದ್ದು ಸಾಗರ ಮಂಥನ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಎಂಬ ಪುರಾಣ ಕಥೆ ಈ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇದೊಂದೆ ಉಪಾಯ. ಆದರೆ ಪರಮಾತ್ಮನ ಕರುಣೆ ಇದ್ದರೆ ಕಡೆಯುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಕ್ಷೀರಸಾಗರಾನ ಕಡದಾರೇನೋ " (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1983:47) ಎಂಬ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿದೆ.

ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿಶ್ಚಿತಗೊಳಿಸುವುದು ಮತ್ತು ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಸಾಧನ ಅಥವಾ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ನಿಶ್ಚಿತಗೊಳಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಕವಿತೆಗಳ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ. ಸಂಗ್ರಹದ ಮೊದಲ ಹತ್ತು ಹನ್ನೆರಡು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆಯಿಂದಾಗಿ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಉಪಕರಣಗಳು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗಿರುವುದರ ನಿರೂಪಣೆ ಇದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು:

ತೆಗವೋ ಈ ಭೌತಿಕಾ
ಊರಾಗ ಕಾಡು ಮಿಕಾ
ವೇದಾ ಆಗಮಿಕಾ
ಹೊತ್ತಿಗೀ ಒಳಗ

ಪಂಚಾಂಗದ ಮಳೀ
ನಕಾಶದ ಹೊಳಿ
ಚಿತ್ರಪಟದ ಗುಡ್ಡ
ದಾಟಿದರೇನು?
ತಕ್ಕಡೀನೂ ಸುಳ್ಳು
ತೂಕಾ ತರಗಾಬರಗಾ
ಬೆಲೆ ಪಟ್ಟಿ ಕೋಷ್ಟಕಾ
ಕರಕಷ್ಟಾ ಅಂದಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1983:8)

ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೇ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗಿದೆ. ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಮುನುಷ್ಯನ ನಾಗರಿಕತೆ ನಾಗರಿಕತೆಯೇ ಅಲ್ಲ. ಊರಾಗ ಕಾಡು ಮಿಕಾ ಆದರೆ ಮುನುಷ್ಯನ ತಿಳುವಳಿಕೆ ವೇದಾಗಮಗಳು ಕೂಡ ಪುಸ್ತಕದೊಳಗೇ ಇವೆಯೇ ಹೊರತು ಮುನುಷ್ಯನ ಅನುಭವವಾಗಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಉಪಕರಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳದಿರುವುದೇ ಒಳ್ಳೆಯದು. ತೂಕ ಮಾಡುವ ತಕ್ಕಡಿಯೇ ಸುಳ್ಳಾಗಿರುವಾಗ ದಿನನಿತ್ಯದ ಕೊಡುಕೊಳೆಯ ವ್ಯವಹಾರವು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲದರ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಇಂದಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ನಡುವೆ ಜೀವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆ ಅಪನಂಬಿಕೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ದಿನದಿನಕ್ಕೆ ಬದುಕು ವಿಷಮವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯೇ ಹೀಗಿರುವಾಗ ತಾತ್ವಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಮಾತಂತೂ ದೂರವೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕೂಡ ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ, ಅಪನಂಬಿಕೆಗೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಆಚಾರ್ಯರು ಮತಸ್ಥಾಪಕರು, ಸಂತರು, ಅವತಾರಿಗಳು, ಪ್ರವಾದಿಗಳು ಯಾರು ಹುಟ್ಟಿಬಂದರೂ ಈ ಜಗತ್ತು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಬೆಳಗಿದಂತಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಕತ್ತಲೆಆವರಿಸುತ್ತದೆ. ಬೆಳಕು ಬಿದ್ದಾಗ ಕಂಡದ್ದನ್ನು ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಂಡರು ಸರಿಯಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಕಂಡೀತೆಂಬ ಭರವಸೆ ಇಲ್ಲ. ಕತ್ತಲೆಗೂಕೂಡ ತನ್ನದೇ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇದೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕಾದದ್ದು ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆ.

ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು ಜೋಡಿ
ಎರಡೂ ಕೂಡಿ ಇಡಿ
ಧ್ರುವನ ನೋಡಿ ನಡೀ
ಹೋಕಾ ಯಂತ್ರ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ; 1983:26)

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಕವಿತೆಯ ಮೊದಲ ಪದ್ಯ ಇದು . ಧ್ರುವ ನಕ್ಷತ್ರ ಕಾಣಬೇಕಾದರೆ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲೇ.

ಅಂದದ್ದ ಅಂದರೂ
ಹೊಳದರೇ ತಿಳಿಯೋದು
ಅಳಿಯೋದು ಉಳಿಯೋದು
ಸಮಾಸಮಾ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ;1983: 26)

ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ಮತ್ತೇನನ್ನೋ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ವಿವೇಕ ಮಾತ್ರ. ಹೃದಯಕ್ಕೆ ವಿವೇಕದ ಜೊತೆ ಇಲ್ಲದೆ, ವಿವೇಕ ಹೃದಯದ ಮಿಡಿತದಿಂದ ಸಜೀವವಾಗದಿದ್ದರೆ ಅನರ್ಥ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ. ಬಾಲಬೋಧೆಯಲ್ಲಿಯ ಕವಿತೆಗಳೆಲ್ಲ ಇದೇ ಸಮರಸಕ್ಕಾಗಿ ತುಡಿಯುತ್ತಿವೆ. ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳು ಅನೈಕ್ಯದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿವೆ ಅಂಥ ಒಂದು ಕವಿತೆ ಮೂವತ್ತನೆಯದು.

ಶಬ್ದವೇ ಪ್ರಭುವಾ।।
ಅರ್ಥ ದಿಕ್ಪಾಲು
ಸ್ವಭಾವವೇ ಮೇಲು
ಸ್ವಧರ್ಮಕ್ಕ
ತತ್ವವಾಗಿ ಅತ್ತ
ಸತ್ವವಾಗಿ ಇತ್ತ
ಸತ್ವವೇ ಮಧ್ಯಸ್ಥ
ಬೀಜ ಕಾಣೋ
ಸ್ವರೂಪ ಅನುರಾಗಿ
ವಿಶ್ವರೂಪ ಪ್ರೇಮಿ
ರೂಪಾರಾಪಾ ಸ್ವಾಮಿ
ತಾನಾಗ್ಯಾನ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1983:37)

ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ಅಗಲಿಕೆಯೆಂದರೆ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಸ್ವಭಾವ ಸ್ವಧರ್ಮವನ್ನು ರೂಪಿಸದಿರುವುದು ಕೂಡ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ಎರಡೂ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿವೇಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಯಾವದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಲಿ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಅವನ ಅನುಭವದ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಸ್ವಭಾವದ ಮೇರೆಗೆ ಅವನ ಧರ್ಮ ರೂಪಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ವವೇ ಮಧ್ಯಸ್ಥ ಬೀಜ ಕಾಣೋ ಆದರೆ ಈ ಸತ್ವ ಗ್ರಹಣ ಹಿಡಿಯಬಹುದು. ಅಹಂಕಾರದ ಗ್ರಹಣ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡರೆ ತನಗೆ ತಾನೆ ಮೃತ್ಯುವಾಗುವ ಹೆದರಿಕೆಯೂ ಇದೆ. ರಾಹೂಗೆ ಅಮೃತವೇ ವಿಷ (ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1983:28) ಎಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ದೇವರು ಸ್ವರೂಪ ಅನುರಾಗಿ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವನು ವಿಶ್ವರೂಪ ಪ್ರೇಮಿಯೂ ಹೌದು. ಒಂದು ರೂಪ ಹಲವಾಗಬಲ್ಲ ಅಥವಾ ಅರೂಪವು ಹಲವು ರೂಪಗಳಾಗಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ದೇವರದು. ಇದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೀತಿಯೂ ಆಗಬೇಕು ಅನ್ನುವುದೇ ಸ್ವಭಾವ ಸ್ವಧರ್ಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಇದಾಗಿದೆ.

<u>ಬಾಲಬೋಧೆ</u>ಯ ಎಪ್ಪತ್ತು ಕವಿತೆಗಳು ಈ ಮೊದಲೆ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬೆಳೆದುಬಂದಿವೆ. ಡಾ.ವಾಮನ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬಾಲಬೋಧೆಯನ್ನು ಒಂದು ಧ್ಯಾನಾತ್ಮಕವಾದ ನೀಳ್ಗವನ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯ ಕೊನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಶಬ್ದದಿಂದ ಮುಂದಿನ ಕವಿತೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪ್ರೊ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಕಂಡುಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಬರ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಮೇಲೆ ಬರೆದದ್ದು ಹೀಗಿದೆ

ಸ್ವಾಮಿ ದತ್ತಾತ್ರೇಯಾ
ನೀನೆ ದಿಗಂಬರ
ಅಂಬರ ಎಂಬೋರ
ನಂಬಲಾರರ
ನಿನ್ನ ನಾ ನಂಬಿದೆ
ನೀ ನನ್ನ ತುಂಬಿದೆ
ಅಂಬಿಕೆ ಮಗನಾದೆ
ಜನಿಸಿದೇನೆ
ಜನ್ಮಕ್ಕಿಲ್ಲ ಮೂಲ

ದಂಡಿಗಿಲ್ಲ ಕೂಲ
ಅನುಕೂಲ ಪ್ರತಿಕೂಲ
ಅಂಬಿಗಗಿಲ್ಲ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ; 1983:64)

ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅಂಬರ ಎಂಬೋರ ನಂಬಲಾರೆ ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಎಷ್ಟೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಈ ಕವಿತೆ ಸ್ವಾಮೀ ದತ್ತಾತ್ರೇಯಾ ನೀನೆ ದಿಗಂಬರ ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರ ಮುಂದಿನ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಂಬರ ಎಂಬೋರ ನಂಬಲಾರೆ ಎಂಬ ಮಾತಿದೆ. ಇವೆರಡೂ ಸಾಲುಗಳ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಿರೋಧವಿದೆ. ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ದಿಗಂಬರನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದಕ್ಕಾಗಿ ಕವಿಗೆ ಆವನಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಕವಿಗೆ ಅಂಬರದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಅಂಬರ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಬಟ್ಟೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬಟ್ಟೆ ಉಡುವುದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಬಟ್ಟೆಯಿಲ್ಲದಿರುವುದಾಗಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅಂಬರ ಶಬ್ದದ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂಬರ ಎಂದರೆ ಆಕಾಶ. ಕವಿಗೆ ಆಕಾಶದ ಕಡೆಗೇ ನೋಡುತ್ತಿರುವುದರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಲ್ಲಿ. ಹೀಗೆ ಈ ಶಬ್ದಗಳು ಯೋಚಿಸುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂಬರ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ ಎಷ್ಟೇ ಬದಲಾಗಲಿ ಶಬ್ದದ ಸ್ವರೂಪ ಮಾತ್ರ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದಿಗಂಬರ ಮತ್ತು ಅಂಬರ ಶಬ್ದಗಳ ಸಂಬಂಧವೂ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಬಂಧ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಕೂಲ ಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರಾರಂಭದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾದಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಾಸ ಈಗ ಬೇರೆ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ಉಪಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಡಾ.ವಾಮನ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬಾಲಬೋಧೆಯನ್ನು ಒಂದು ಧ್ಯಾನಾತ್ಮಕ ನೀಳ್ಗವನವೆಂದು ಕರೆದಾಗ ಇಡೀ ಸಂಗ್ರಹದ ಒಟ್ಟಂದದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಯಾವುದೇ ಕಥನ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಭಾವಗೀತಗಳು ಹೀಗೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಪರೂಪದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯದ ಪರಂಪರೆಗೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಪುರಂದರದಾಸರು ಮತ್ತು ಕನಕದಾಸರಂಥ ಕವಿಗಳು ಬರೆದದ್ದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಗೀತಗಳನ್ನೇ. ಆದರ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿದರೆ ಅವು ಒಂದು ಇಡಿಯಾದ ಅರ್ಥಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಲ್ಲವು. ಒಂದು ಅಖಂಡ ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತು ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟವಾಗಬಲ್ಲದು. ಬಾಲಬೋಧೆಯ ಕವಿತೆಗಳು ಇದೇ ಬಗೆಯಾಗಿವೆ. ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸ್ವಂತದ ಕಾಣಿಕೆ ಎಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಗೆಯ ಬಿಗಿ. ಅವರ ಹೃದಯ ಮತ್ತು ವಿವೇಕಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಕರ್ಮದಲ್ಲಿಯೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಬಾಲಬೋಧೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕವಿತೆಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಛಂದೋಗತಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯದಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಯಮಿತವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅಪರೂಪದ್ದಾಗಿದೆ. ಚತುರೋಕ್ತಿಯ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಅವರು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಏಕಾಗ್ರತೆ ಇಷ್ಟೂ ಸಾಧಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಾಲಬೋಧೆಯ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳ ಗುರಿ ಒಂದೇ. ಶರವತ್ ತನ್ಮಯೋ ಭವೇತ್ ಎಂಬ ಮಾತು ಈ ಕವಿತೆಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಬಾಣಕ್ಕೆ ತಗಲಿಸಿದ ಗುರಿ ತನ್ನ ವಿಲಾಸದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನವಾಗದೆ ತನ್ನ ಗುರಿಯತ್ತ ನೇರವಾಗಿ ಓಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಕವಿತೆಗಳಿಂದ ಅರಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಗರಿಯ ಕವಿತೆಗಳು ಲೀಲೆಯಲಿ ಯಾವುದೂ ವಿಫಲವಲ್ಲ ಎಂಬ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹಾರಾಡಿದವು. ಆದರೆ ಬಾಲಬೋಧೆಯ ಕವಿತೆಗಳು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ಗುರಿ ಸಾಧಿಸಿಯೇ ತೀರುತ್ತವೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೬

ಉಪಸಂಹಾರ

ಉಪಸಂಹಾರ

"Great poetry is born under the auspices of the Sun and Moon" ಎಂದು ಯೇಟ್ಸ್ ತನ್ನ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಸೂರ್ಯ ಅವನಿಗೆ ಪೂರ್ಣಸತ್ಯದ, ಮೇಧಾವಿತನದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಚಂದ್ರ ಲಯಗಾರಿಕೆಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಅವನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ತುಂಬ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತಾತ್ಪರ್ಯವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಭಾವನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಈ ಮಾತು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಚಂದ್ರ ಸೂರ್ಯರ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಅದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಧಾರವಾಡದ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಅವರ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಲುಗಳಿವೆ

ನಿಮ್ಮ ಚಂದ್ರ ಜ್ಯೋತಿಯಾ ಬೆಳಕು
ಅದ ನಮಗ ಬೇಕು
ಸುಡೋ ಸೂರ್ಯ ಸಾಕು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1946:30)

ಎಂದು ಧಾರವಾಡದ ಆತ್ಮೀಯ ಒಲವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯನಿಗಿಂತ ಚಂದ್ರನ ಬೆಳಕು ತಾಯಿಯ, ಹೆಣ್ಣಿನ ಒಲವು ಹೆಚ್ಚು ಹಿತಕರ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು.

ಈ ಕವಿತೆಯ ಜೊತೆಗೇ ಮುದ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಕವಿತ ಇದೆ. ಅದರ ಹೆಸರು ಬಂದದ ಸೂರ್ಯನ ಹೋಳೀ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಸೂರ್ಯನ ಸತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹಂಬಲ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲಿ ವಿರೋಧವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರು ಭಿನ್ನವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದು ಮಹತ್ವದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರ ನಡುವೆ ಸಂಘರ್ಷವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಿನ್ನತೆ ಇದೆ. ಅವರ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯನ ಪ್ರಖರತೆ ಇದ್ದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರನ ಮೋಹಕತೆಯೂ ಇದೆ.

ಸೂರ್ಯನ ಪ್ರಖರತೆ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರನ ಮೋಹಕತೆ ಇವೆರಡೂ ಕಾವ್ಯಗುಣಗಳೇ. ಆದರೆ ಅವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮೊದಲಗಿತ್ತಿ (ನಾದಲೀಲೆ) ಎಂಬ ಕವನ ಕ್ಷಾತ್ರಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅಂದರೆ ಸೂರ್ಯನ ಪ್ರಖರತೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ಷಮೆ, ಔದಾರ್ಯ, ಪ್ರೀತಿ ಇವು ಚಂದ್ರನ ಮೌಲ್ಯಗಳು. ಇವು ಬಹುಕಾಲ ಬದುಕಿ ಉಳಿಯಬಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಸಂಶಯವೂ ಇಲ್ಲದೇ ಇಲ್ಲ.

ಕೋಲು ಸಖೀ, ಚಂದ್ರಮುಖೀ ಕೋಲೆ ನಾದಲೀಲೆ
ಮುಂಜಾವದ ಎಲರ ಮೂಸಿ ನೋಡುತಿಹವೆನಲ್ಲಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1972:1)

ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಶಯವಿದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಕಾಲಮಾನ ಸೂರ್ಯೋದಯದ್ದು.

ಬೇಟೆಯಲ್ಲ, ಆಟವಲ್ಲ, ಬೇಟದ ಬಗೆ, ನಾರಿ
ಮುಗಿಲ ಬಾಯ ಗಾಳಿಕೊಳಲ ಬೆಳಕಹಾಡ ಬೀರಿ

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1972:2)

ಎಂದು ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕನ್ನು ಚಂದ್ರನ ಬೆಳಕಿನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯವಹಾರವೆಲ್ಲ ಈ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಎರಡೂ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನವಶ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು

ಸಂಘರ್ಷ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣು, ಸನ್ಯಾಸ ಸಂಸಾರ, ವಿರಹ ಪ್ರೀತಿ, ಭೂಮಿ ಆಕಾಶ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಪ್ರತೀಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ದ್ವಂದ್ವ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೆ ಅಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕವಿಯ ಎದುರಿಗೂ ಇದ್ದದ್ದೇ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಇದೆ.

ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಸೋಮ ಇವರಿಬ್ಬರ ಬೆರಕೆಯಾಗಿದೆ. ಅಗ್ನಿಷೋಮಿಯಮಿದಂ ಜಗತ್ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಸಾಗಿದೆ. ಅಗ್ನಿ ಸೂರ್ಯನ ಸ್ವರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದ್ದು ಸೋಮ ಚಂದ್ರ ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜಗತ್ತಿನ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಸೋಮರ ಬೆರಕೆ. ಬೆರಕೆಯಿಂದ ಗೊಂದಲವೂ ಹುಟ್ಟಬಹುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಇವುಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾಗಿ ಯೋಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅನಂತ ಪ್ರಣಯ (ನಾದಲೀಲೆ) ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ

ಮಿತ್ರನ ಮೈತ್ರಿಯ ಒಸಗೆ ಮಸಗದಿದೆ
ಮರುಕದ ಧಾರೆಯ ಮಸೆಯಿಸಿತು

(ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ 1972:50)

ಎಂಬ ಮಾತಿದೆ. ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರ ಸ್ನೇಹ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಪೃಥ್ವಿಯ ಗತಿಯೇ ಅನುಕೂಲವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ನಮ್ಮ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮೀರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಅದು ಅನುಭಾವ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದೇನೋ.

'Fire and rose are one" ಎಂಬ ಸಾಲು ಟಿ.ಎಸ್.ಎಲಿಯಟ್‌ನ:Four Quartets" ಎಂಬ ಕವಿತೆಯೊಳಗಿನದು. ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಾಲು ಇದಾಗಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಚಂದ್ರನ ಬೆಳಕು ಕಾವ್ಯದ ಉಗಮವಾಗಿದೆ.`ಬೆಳದಿಂಗಳ ನೋಡ' ಮತ್ತು`ಸ್ವರೂಪ ದೀಪ'ಎಂಬ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸೂಚನೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಮಂತ್ರಿಸಿದ ಬೂದಿ, ಮೆಚ್ಚು ಮಾಟ, ಮಾಯಾಕಾರರ ಬೇಡು ಹೀಗೆ ಸಂಶಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಧೀರವಾಗಿ ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಚಂದ್ರನ ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಸಮಾನ ಧರ್ಮವೆಂದರೆ ಈ ಮಾಟಗಾರಿಕೆ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಕೂಡ ದೃಗ್ಬಂಧ ದಿಗ್ಬಂಧ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಹಿಂಜರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಕಣ್ಣು ಕಟ್ಟಾದರೆ ಅದು ಸತ್ಯವಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳಬಹುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರವೀಯುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಚಂದ್ರನ ಬೆಳಕು ಕೂಡ ಸೂರ್ಯ ಬೆಳಕಿನ ಭಾಷಾಂತರವೇ ಆಗಿದೆ. ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡು ಚಂದ್ರ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಮೂಲ ಸತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲಿಇನ್ನೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯದ ಪ್ರಖರತೆ ಇದಕ್ಕಿಲ್ಲ ನಿಜ. ಆದರೆ ಪ್ರಖರತೆಯ ಬದಲಾಗಿ ಮೋಹಕತೆ ಇದೆ.

ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಯಾವಾಗಲೂ ಸತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಪರಾಶ್ರಯಿಯಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕೆ ? ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವಂತದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲವೇ ? ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರನ ಉಲ್ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಏನಿದ್ದರೂ ಚಂದ್ರ

ಸೀಗಿ ಹುಣ್ಣಿವಿ ಮುಂದೆ ಸೋಗಿನ ಚಂದ್ರಾಮ

ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರನ ಪ್ರತೀಕಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥ ಬಂದಿದೆ. ಬೆಳದಿಂಗಳ ನೋಡ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರನ ವಿಲಾಸದ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರ ಪ್ರಣಯದ, ಶೃಂಗಾರದ, ಮೆಚ್ಚು ಮಾಟದ ಅಭಿಮಾನಿ ದೇವತೆ

ಬದಿಗ ಚಂದ್ರನಾ ಚೊಗಚಿ ನಗಿ ಹೂ
ಪ್ರಣಯವನ್ನು, ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸಬಲ್ಲದು.
ಬೆಳಕು ನಾಯಿ ಮೈಮೂಸಿ ಬರುತಲಿದೆ
ಶುಕ್ರ ಚಂದ್ರರಂತೆ

ಮೊದಲಾದ ಕಡೆ ಪ್ರಣಯದ ಉದ್ದೀಪಕ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಚಂದ್ರ ಪ್ರತೀಕ ಆಳವಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳು ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ 'ಯಾರಾಕೆ'? ಎಂಬ ಕವಿತೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚಂದ್ರನ ಸತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಕವಿತೆಯಾಗಿದೆ. ಅದರ ಕೊನೆಯ ಸಾಲು ಹೀಗಿದೆ. ಓಹೋ ಯಾರೀಕೆ ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕಿಗೂ ಸಿಗದಾಕೆ ಎಂಬ ಮಾತಿದೆ. ಸೂರ್ಯನ ನೈಜ ಸತ್ವವನ್ನು ದಾಟಿ ಹೋಗುವ ಮತ್ತು ಸ್ವಂತದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಚಂದ್ರನ ಪ್ರತಿಮೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಭಾವಗೀತ ತನ್ನ ಸ್ವಂತದ ಸತ್ವವನ್ನು, ಸತ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಅನುಬಂಧ ಒಂದು

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕೃತಿಗಳು

೧ ಕಾವ್ಯ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ (೧೯೨೨)೧೯೯೦ ಕೃಷ್ಣಾಕುಮಾರಿ ಶ್ರೀ ಮಾತಾ ಪ್ರಕಾಶನ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ (೧೯೩೨)೧೯೭೩ ಗರಿ(೬ನೇ ಮು) ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ(೧೯೩೪)೧೯೫೫ ಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಕಾಮಕಸ್ತೂರಿ(೩ನೇ ಮು) ಪ್ರತಿಭಾ ಮುದ್ರಣ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ(೧೯೩೭)೧೯೭೫ಸಖೀಗೀತ (6ನೇ ಮು) ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ(೧೯೩೮)೧೯೫೮ಉಯ್ಯಾಲೆ (3ನೇ ಮು)ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ(೧೯೩೮)೧೯೬೩ನಾದಲೀಲೆ(6ನೇಮು) ಪ್ರತಿಭಾ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ(೧೯೪೩)೧೯೬೩ಮೇಘದೂತ(3ನೇ ಮು)ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೪೬ಹಾಡುಪಾಡು ಸಂ. ಜೋಶಿ ಎಚ್. ಜಿ. ಆನಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಂದಿರ ಗಲಗಲಿ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ (೧೯೫೧)೧೯೫೮ ಗಂಗಾವತರಣ(3ನೇ ಮು ಪ್ರತಿಭಾಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೫೬ ಸೂರ್ಯಪಾನ ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ(೧೯೫೬)೧೯೫೯ಮುಕ್ತಕಂಠ(2ನೇ ಮು)ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೫೭ಚೈತ್ಯಾಲಯಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೫೭ಜೀವಲಹರಿಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ(೧೯೫೭)೧೯೬೯ಅರಳುಮರಳು(ಪಂಚಕಾವ್ಯಗುಚ್ಛ)(2ನೇಮು)ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೫೮ ನಮನ ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೫೮ ಸಂಚಯ ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೬೦ ಉತ್ತರಾಯಣ ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೬೧ ಮುಗಿಲಮಲ್ಲಿಗೆ ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೬೨ ಯಕ್ಷ ಯಕ್ಷಿ ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೬೪ ನಾಲ್ಕುತಂತಿ ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೬೬ ಮರ್ಯಾದೆ ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೬೬ ಶ್ರೀಮಾತಾ ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೬೮ ಬಾಹತ್ತರ ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ, ಮೈಸೂರ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೭೦ ಇದು ನಭೋವಾಣಿ ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ೧೯೭೨ ವಿನಯ ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ, ಮೈಸೂರ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ೧೯೭೩ ಮತ್ತೆ ಶ್ರಾವಣ ಬಂತು ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ೧೯೮೩ ಒಲವೇ ನಮ್ಮ ಬದುಕು ವಿಶ್ವಕನ್ನಡ ಸಮ್ಮೇಳನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ೧೯೭೮ ಚತುರೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಕವನಗಳು ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ೧೯೮೨ ಪರಾಕಿ ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ೧೯೮೨ ಕಾವ್ಯ ವೈಖರಿ ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ೧೯೮೩ ಬಾಲಬೋಧೆ ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ೧೯೮೩ ತಾಲಕ್ಕೆಣಕಿ ತಾ ದೌತಿ ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ೧೯೮೩ ಚೈತನ್ಯದ ಪೂಜೆ ಶ್ರೀಮಾತಾ ಪ್ರಕಾಶನ ಧಾರವಾಡ

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ೧೯೮೭ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳು ಶ್ರೀಮಾತಾ ಪ್ರಕಾಶನ ಧಾರವಾಡ

೨. ಕಥೆ

ದ.ರಾ ಬೇಂದ್ರೆ, ದ.ರಾ ೧೯೮೨ ನಿರಾಭರಣ ಸುಂದರಿ ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ ಧಾರವಾಡ

೩. ವಿಚಾರ ವಿಮರ್ಶೆ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೪೫ ವಿಚಾರ ಮಂಜರಿ ಮಿಂಚಿನ ಬಳ್ಳಿ ಧಾರವಾಡ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೫೯ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಮೈಸೂರು

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೬೮ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಾಲ್ಕು ನಾಯಕರತ್ನಗಳು ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೭೨ ಮಾತಲ್ಲಾ ಜ್ಯೋತಿ ಅಕಾಡೆಮಿ ಆಫ್ ಜನರಲ್ ಎಜ್ಯುಕೇಶನ್ ಮಣಿಪಾಲ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೭೪ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿರಾಟ ಸ್ವರೂಪ ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೭೬ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ರಾಷ್ಟ್ರೋತ್ಥಾನ ಬೆಂಗಳೂರು

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೭೯ ಮತಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಮಾನವ ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

೪. ಸಂಪಾದನೆ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೨೮ ನನ್ನದು ಈ ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಆಯ್ಕೆಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪು ಧಾರವಾಡ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೩೦ ಹಕ್ಕಿ ಹಾರುತಿದೆ ಜಯ ಕರ್ನಾಟಕ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲೆ ಧಾರವಾಡ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೪೮ ಚಂದ್ರಹಾಸ ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ಧಾರವಾಡ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ಹಾಗೂ ಎಮ್ ಮರಿಯಪ್ಪ ಭಟ್ಟ ೧೯೫೭ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಶ್ರೀ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪ್ರೆಸ್ ಬೆಂಗಳೂರು

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೬೫ ಕನಕದಾಸ ಚತುಶ್ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಂಸ್ಕರಣ ಸಂಪುಟ ಉತ್ಸವ ಸಮಿತಿ ಧಾರವಾಡ

೫. ಅನುವಾದ

ಬೇಂದ್ರೆ, ದ.ರಾ., ದಿವಾಕರ ರಂರ, ಜೋಷಿ, ಶಂಭಾ ೧೯೨೮ ಉಪನಿಷದ್ರಹಸ್ಯ ಅಥವಾ ಭಾರತೀಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ ಪೀಠಿಕೆಯು ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಕಾರ್ಯಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೩೬ ಭಾರತೀಯ ನವಜನ್ಮ ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದ ಗ್ರಂಥಾಲಯ ಚಡಚಣ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೪೭ ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದ ಯೋಗ ಆಶ್ರಮ ಮತ್ತು ತತ್ಪೋಪದೇಶ ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದ ಗ್ರಂಥಾಲಯ ಚಡಚಣ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ. ಜೋಶಿ ಗುರುನಾಥ ೧೯೬೮ ಕಬೀರ ವಚನಾವಳಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡಮಿ ನವದೆಹಲಿ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೭೨ ಭಗ್ನ ಮೂರ್ತಿ ಅನುವಾದ ಪ್ರತಿಭಾ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲೆ ಧಾರವಾಡ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆ ವಾಮನ ಮತ್ತು ಶರ್ಮಾ ಕೆ.ಎಸ್. ೧೯೭೬ ಗುರುಗೋವಿಂದ ಸಿಂಗ್ ಗುರುಗೋವಿಂದ ಸಿಂಗ್ ಸಂಸ್ಥೆ ಚಂದಿಗಡ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ಸಂಗಮನಾರಾಯಣ ನೂರೊಂದು ಕವನಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ನವದೆಹಲಿ

೬. ನಾಟಕ

ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ ೧೯೮೨ ನಾಟಕ ಸಂಪುಟ ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ ಧಾರವಾಡ

೭. ಇಂಗ್ಲೀಷ ಗ್ರಂಥ

Bendre D.R. 1977 A Theory of Immortality Purogami Sahitya Prakashan, Dahrwad.

ಅನಬಂಧ ೨

ಅಡಿಗ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ, ೧೯೯೧. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ, ಕ್ರೈಸ್ತ ಕಾಲೇಜ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಅಡಿಗ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ, (೧೯೩೭-೧೯೭೬)ಅಡಿಗರ ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯ, ಸಾಕ್ಷಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಅನಂತ ನಾರಾಯಣ ಎಸ್., ೧೯೬೨, ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕವಿತೆಯ ಮೇಲೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ, ಗಂಗಾತರಂಗ, ಮೈಸೂರು

ಬೆಂದ್ರೆ ವಾಮನ, ೧೯೮೨, ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯಲೋಕ, ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಬಾಲ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ ಎನ್. (ಅನು) ೧೯೫೯, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಕಾವ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

ಬೇಂದ್ರೆ ವಾಮನ, ೧೯೯೦, ಬೇಂದ್ರೆ ಜೀವನ ಪರಿಚಯ, ಶ್ರೀಮಾತಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ

ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃ.ಶ್ರೀ, ೧೯೨೬, ಭಾವಗೀತ, ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಮಿತಿ, ಧಾರವಾಡ

ಬೇಂದ್ರೆ ವಾಮನ, ೧೯೯೩, ವರಕವಿ ದ.ರಾ ಬೇಂದ್ರೆ, ಭಾರತೀಯ ಸ್ಟೇಟ ಬ್ಯಾಂಕ್, ಬೆಂಗಳೂರು

ಬುರ್ಲಿ ಬಿಂದು ಮಾಧವ, ೧೯೪೬, ಸಾಹಿತ್ಯಜ್ಞರ ಆತ್ಮ ಕಥನ, ಮಿಂಚಿನ ಬಳ್ಳಿ, ಧಾರವಾಡ

ಚನ್ನಪ್ಪ ಎಸ್., ೧೯೮೨, ಬೇಂದ್ರೆ ಸ್ಮರಣೆ, ಚನ್ನಪ್ಪ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು

ಚುಳಕಿ ಗೋವಿಂದ ರಾಯರು (ಸಂ) ೧೯೪೬, ಕವಿವರ ಬೇಂದ್ರೆ, ಲಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

ಚೆನ್ನಿ ರಾಜೇಂದ್ರ, ೧೯೮೮, ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಾಗೂ ಸ್ವಂತಿಕೆ, ಬೆಂಗಳೂರು ಫೋರಂ ಬುಕ್ ಹೌಸ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಧಾರವಾಡಕರ್. ರಾ.ಯ. ೧೯೭೫, ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದಯ ಕಾಲ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

ದಬ್ಬೆ ವಿಜಯಾ, ೧೯೮೦, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅನುಭಾವದ ನಿಚ್ಚಣಿಕೆ, ಕ್ರೈಸ್ಟ ಕಾಲೇಜ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಗೋಕಾಕ ವಿ.ಕೆ., ೧೯೮೪, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಗುಣ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ, ಪ್ರಸಾರಂಗ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಗದಗಕರ, ಕೊಟ್ಟಲಿಗಿ (ಸಂ) ೧೯೭೫, ಬೇಂದ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೌರಭ, ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಗೋವಿಂದರಾಯರು ಚುಳಕಿ, (ಸಂ)೧೯೪೬, ಕವಿ ವರ ಬೇಂದ್ರೆ, ಲಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

ಗೀತಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನ, ೧೯೮೮, ಆನಂದ ತೀರ್ಥ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪು ೧೯೨೮, ನನ್ನದು ಈ ಕನ್ನಡ ನಾಡು, ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪು, ಧಾರವಾಡ

ಗಲಗಲಿ ಪಂಢರಿನಾಥಾಚಾರ್ಯ, ೧೯೬೪, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ವಾಙ್ಮಯ ದರ್ಶನ, ಪಂಚಾಮೃತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಗದಗ

ಹಿಂಗಮೇರೆ ಬುದ್ಧಣ್ಣ(ಸಂ)೧೯೭೭, ಇಳಿದು ಬಾ ತಾಯಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಂಟಪ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಹಲಸಂಗಿ ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಪ್ಪ ಲಿಂಗಪ್ಪ ರೇವಪ್ಪ(ಸಂ)೧೯೭೧, ಗರತಿ ಹಾಡು, ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಜವರೇಗೌಡ ದೇ.(ಸಂ) ೧೯೮೯ ಜನಪ್ರೀಯ ಕನಕ ಸಂಪುಟ, ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಜಯದೇವ, ೧೯೮೭, ಗೀತಗೋವಿಂದ, ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಜೋಶಿ. ಎಚ್.ಜಿ., ೧೯೪೬, ಬೆಂದ್ರೆ ವಾಙ್ಮಯ ದರ್ಶನ, ರಾಮಾಚಾರ್ಯ ಕಾಖಂಡಕಿ, ಜಮಖಂಡಿ

ಜೋಶಿ ಜಿ.ಬಿ. ಮತ್ತು ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೆ.ಡಿ.,(ಸಂ)೧೯೬೧, ನಡೆದುಬಂದ ದಾರಿ,(ಸಂ.೩)ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

ಜೋಶಿ ಜಿ.ಬಿ. ಮತ್ತು ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೆ.ಡಿ.,(ಸಂ)೧೯೮೯, ಪುಟ ಬಂಗಾರ,(ಸಂ.೫)ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ೧೯೬೧, ಬೇಂದ್ರೆ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಘ, ಕಲಬುರ್ಗಿ

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ೧೯೭೫, ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ, ೧೯೮೩, ಯುಗ ಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸರಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ , ೧೯೮೭, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸ್ಪಂಧನ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ , ೧೯೮೪, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೃತಿ ಕೃತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ , ೧೯೯೩, ಬಾರೋ ಸಾಧನಕೇರಿಗೆ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ, ೧೯೭೬, ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ, ಪ್ರಸಾರಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ, ೧೯೭೬, ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೀರ್ತಿನಾಥ, ೧೯೯೩, ಉರಿಯ ನಾಲಿಗೆ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

ಕೌಶಿಕ (ಸಂ.)೧೯೬೦.ರಸಗಂಗಾಧರ, ಕಾವ್ಯಮಾಲೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬನಾರಸ

ಕಲ್ಗುಡಿ ಬಸವರಾಜ, ೧೯೮೯, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದ ಅವಿಷ್ಕಾರ ಸ್ವರೂಪಗಳು, ಕ್ರೈಸ್ತ ಕಾಲೇಜ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅರವಿಂದ ದರ್ಶನ (ಸಂ)೧೯೭೩, ರಾಜ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಕುಲಕರ್ಣಿ ಎನ್.ಕೆ. ೧೯೭೩, ನಾದ ಸಂವಾದ, ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದ ಕರ್ಮಧಾರಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ

ಕುಲಕರ್ಣಿ ಎನ್.ಕೆ., ೧೯೯೧, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದರಾ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸ್ಥಾನಮಾನ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಕರ್ಕಿ ಡಿ.ಎಸ್., ೧೯೭೪, ಕನ್ನಡ ಛಂದೋ ವಿಕಾಸ, ಭಾರತ ಬುಕ್ ಡಿಪೋ, ಧಾರವಾಡ

ಕುಲಕರ್ಣಿ ಆರ್.ಜಿ., ೧೯೬೯, ಜ್ಯೋಗಿಯ ನಾದ ಧ್ವನಿ, ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದ ಮಂಡಳ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಕೋ.ಚಿ. ಶಾಮಸುಂದರ, ೧೯೮೦, ದತ್ತವಾಣಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ., ೧೯೯೦, ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾ ಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನ ಸಾರ, ಕನ್ನಡಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು.

ಕುಲಕರ್ಣಿ ಶೇ.ಗೋ., ೧೯೫೦, ಕವಿ ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ, ಸಾಧನ ಮುದ್ರಣಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಕಾಯ್ಕಿಣಿ ಗೌರೀಶ, ೧೯೮೦, ಕಂಪಿನ ಕರೆ (ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ)ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ. ಮತ್ತು ಮೋಡಕ್, ಬಿ.ಆರ್. (ಅ,ಸಂ.)೧೯೭೩, ಭವಭೂತಿಯ ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತೆ,ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ.

ಕಲಬುರ್ಗಿ ಎಮ್. ಎಮ್., ೧೯೯೩, ವಚನ ಸಂಪುಟಗಳು, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಕವಿರಾಜ ವಿಶ್ವನಾಥ, (ಸಂ. ದೇವದತ್ತ ಕೌಶಿಕ)೧೯೭೮, ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ, ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ಯಾ ಪ್ರಕಾಶ, ವಾರಣಾಸ

ಲಿಂಗಣ್ಣ ಸಿಂಪಿ ಮತ್ತು ಧೂಲಾಪಿ (ಸಂ.)೧೯೯೦, ಜೀವನ ಸಂಗೀತ, ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಲಿಂಗಣ್ಣ ಸಿಂಪಿ, ೧೯೪೮, ದತ್ತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಧನಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ

ಮಧುರ ಚೆನ್ನ, ೧೯೭೩, ನನ್ನ ನಲ್ಲ, ಚೆನ್ನಬಸವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹಲಸಂಗಿ

ಮುಳಬಾಗಿಲು, ಧೋಂಡೋ ನರಸಿಂಹ (ಅನು), ೧೯೨೪, ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತ ನಾಟಕವು, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘ, ಧಾರವಾಡ

ಮಮ್ಮಟ, ೧೯೮೨, ಮಮ್ಮಟನ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ (ಪ್ರ.ದ್ವಿ.ಉಲ್ಲಾಸ)ಪಾಪ್ಯುಲರ ಬುಕ್ ಡಿಪೋ, ಮುಂಬಯಿ

ಮಿರ್ಜಿ ಅಣ್ಣಾರಾಯ, ೧೯೪೬, ದತ್ತವಾಣಿ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ

ಮಾಳವಾಡ ಸ.ಸ., ೧೯೬೨, ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನ ಸಂಗ್ರಹ, ಪ್ರತಿಭಾ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ

ಮುಗಳಿ ರಂ. ಶ್ರೀ, ೧೯೮೬, ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ, ಕ್ರೈಸ್ತ ಕಾಲೇಜ, ಬೆಂಗಳೂರು

ನರಸಿಂಹ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ದೇವಡು ಮತ್ತು ಬಿ.ಶಿವಮೂರ್ತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ (ಸಂ)೧೯೮೫, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಕವಿಯ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು

ನಂಜುಂಡ ಸ್ವಾಮಿ ಎಮ್.ಎಸ್., ೧೯೮೪, ಆಂಗ್ಲ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರವೇಶಿಕೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

ನಿಸಾರ ಅಹ್ಮದ್ ಕೆ. ಎಸ್., ೧೯೮೦, ಇದು ಬರಿ ಬೆಡಗಲ್ಲೋ ಅಣ್ಣ, ಜ್ಯೋತಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ನಾವಲಗಿ ಸಿ.ಕೆ. ೧೯೯೩, ಬೆಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಜನಪದ ಪ್ರಭಾವ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ನಾಗರಾಜ ಡಿ.ಆರ್., ೧೯೮೦, ಶಕ್ತಿ ಶಾರದೆಯ ಮೇಳ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ

ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ ಕೆ.ಎಸ್., ೧೯೮೬, ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಮಾಲೆ, ಎನ್.ಪಿ.ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ನಮ್ಮ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು, ೧೯೫೭, ಕರ್ನಾಟಕ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜ, ಬೆಂಗಳೂರು

ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೮೪, ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ವ ಬೇಂದ್ರೆ ದೃಷ್ಟಿ, ಕನ್ನಡ ಸಂಘ ಕ್ರೈಸ್ತ ಕಾಲೇಜ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಪುಣೇಕರ ಶಂಕರ ಮೋಕಾಶಿ, ೧೯೬೨ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕವನಗಳು, ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ ಎಮ್.ಎನ್.ವಿ., (ಸಂ)೧೯೮೫, ಆಂಗ್ಲ ಕವಿತಾವಳಿ (ಹಟ್ಟಿಯಂಗಡಿ ನಾರಾಯಣರಾಯ) ಪ್ರಬೋಧ ಪುಸ್ತಕಮಾಲೆ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ ಎಸ್.ವಿ., ೧೯೭೨, ಕನ್ನಡ ಕಾಳಿದಾಸ ಸಂಪುಟ, ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿ, ಮಂಗಳೂರು

ಪರ್ವತಿಕರ ರುಕ್ಮಿಣಿ, ೧೯೮೩, ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರ ಭಾವಗೀತೆಗಳು, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು

ಪುಣೇಕರ ಶಂಕರ ಮೋಕಾಶಿ, ೧೯೮೧, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿ, ಮಿತ್ರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು

ಪ್ರಭುಶಂಕರ, ೧೯೬೬, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆ, ಡಿ.ವಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ, ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಪುರಂ,ಮೈಸೂರು

ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ ಎಸ್.ವಿ. ೧೯೫೬, ಭಾವಗೀತೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

ರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ಆದ್ಯ, ೧೯೮೪, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ

ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್ ಎಸ್.ಕೆ., ೧೯೭೫, ಪುರಂದರ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು

ರಂಗಸ್ವಾಮಿ, ಸಂ.ಸು. ೧೯೭೫, ವರಕವಿ ಹಂಸಧ್ವನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯಾ ಬಿ.ಎಮ್., ೧೯೮೩, ಇಂಗ್ಲೀಷ ಗೀತಗಳು, ವಿಶ್ವಕನ್ನಡ ಮೇಳ,

ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್ ಎಲ್.ಎಸ್., ೧೯೭೨, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯಾ, ಬಿ.ಎಮ್. ೧೯೪೮, ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಾವ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು ಚುರಮುರಿ, ೧೯೮೯, ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಮ್.ವಿ. ಮತ್ತು ಜಾಲಿಹಾಳ ಗೋ.ಅ. (ಸಂ.)೧೯೮೨, ಬೇಂದ್ರೆ ಸ್ಮೃತಿ, ಬಿ.ಎಮ್.ಸಿ. ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್. (ಸಂ)೧೯೭೫, ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಶರ್ಮ ರಂಗನಾಥ, ೧೯೮೦, ಶ್ರೀಮದ್ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣಂ, ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ತಿ.ನಂ. ೧೯೬೩, ನಂಬಿಯಣ್ಣನ ರಗಳೆ, ಕಾವ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ತಿ.ನಂ. ೧೯೯೪, ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಮ್.ವಿ., ೧೯೬೦, ನೃಪತುಂಗನ ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ೧೯೮೬, ನಿಘಂಟು ತಥಾ ನಿರುಕ್ತ (ಯಾಸ್ಕಪ್ರಣೀತ)ಮೋತಿಲಾಲ ಬನಾರಸಿದಾಸ, ಬನಾರಸ

ಶ್ರೀಧರ ಬಿ.ಎಚ್. ೧೯೫೬, ಬೇಂದ್ರೆ ಎಮ್.ಜಿ.ಎಮ್. ಕಾಲೇಜ, ಉಡುಪಿ

ಶ್ರೀನಿವಾಸ, ೧೯೬೦, ಮಲಾರ, ಜೀವನ ಕಾರ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

ತಿರುಮಲೇಶ, ಕೆ.ವಿ., ೧೯೮೭, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಶೈಲಿ, ಬೆಂಗಳೂರು ಫೋರಮ್ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು

ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ ಎಚ್. ಎಸ್. ೧೯೮೩, ನೂರು ವರ ನೂರು ಸ್ವರ, ಕೃತಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಪೂರ್ಣಪ್ರಜ್ಞ ವಿದ್ಯಾಪೀಠದ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ೧೯೮೮, ಉಪನಿಷತ್ ಪ್ರಸ್ಥಾನ, ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಾಧ್ವ ಮಹಾ ಮಂಡಳ, ಆನಂದತೀರ್ಥ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಲೇಖನಗಳು, ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆಗಳು

ಎಪ್ಪತ್ತರ ಈ ಭಕ್ತಿ, ಮಕರಂದ, ೧೯೬೬, ಮಾರ್ಚ ೪

ಬೇಂದ್ರೆ ವಿಶೇಷಾಂಕ ಜೀವನ, ೧೯೪೬, ಫೆಬ್ರುವರಿ

ಬೇಂದ್ರೆವರ ನಲ್ಲನಲ್ಲೆ ರುಜುವಾತು, ಜನವರಿ, ಮಾರ್ಚ ೧೯೮೨

ಬೇಂದ್ರೆ ವಿಶೇಷಾಂಕ, ಶೂದ್ರ, ನವೆಂಬರ, ೧೯೮೧

ನನ್ನ ನಾ ಕಂಡಂತೆ, ಕಸ್ತೂರಿ, ೧೯೯೩

English References

Eliot T.S., 1963, Four Quarters, Fabare and Fabre, London

Emerson R.W., 1965, Essays (I & II Series), Euvasia Publishing House, Delhi,

Eliot., T.S., 1951, Collected Poems 1909-1935, Faber paper cover Edition, London

Erright D.J. and Dechickera Erust (Ed), 1962, English critical texts (16th Century to 20th Century) Oxford University Press, London

Gaardener Helen (Ed) 1972, The New Oxford Book of English verse, Oxford University Press, London

Haugomolsen Stain 1978, The structure of Literary Understanding, Cambridge University Press, London

Jakobson Roman (Ed.) Krystyna Promorska and Stephan Ruby, 1985, Basil Black well publisher Ltd., Oxford U.K.

Lodge David (Ed.) 1988, Modern Criticisam and Theory, Longman, London

Lodge David, 1972, Twentieth Centry Criticism, A Reader, Longman, London

Lewis C.Day, 1965, The Lyric Impulse, Chatto and winds Ltd., London

Marlowe Christophar, 1960, Doctor Faustus, Mac Millan and Company, Oxford

Rilke, Rainan Maria, (Tr. J. Lesiman) 1960, Poetry Selected works (Vol.II) The Hungnath Press, London

Tagore Rabindranath 1958, Collected Poems and plays Mac, Millan and Company, London.

Words worth William (1802) 1974 (Ed. Bowen WJ) Preface to Lyrical Ballads, Oxford Press, London.

Wittegnistein Ludwing, 1967 (3rd ed.), Phylosophical Investigations, G.E.M., Anscombe, Oxford.

Yeats, W.B., 1962, Avision, Macmillan and Co. Ltd., London

ವರ್ಗೀಕರಣ ಸಂಖ್ಯೆ ....